REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

TOME VI
1969

EDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

GEORGE OPRESCO, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

MIRCEA POPESCU

Membres:

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

MIHAIL JORA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

VIRGIL VĂTĂŞIANU, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

MARCEL BREAZU
ECATERINA OPROIU-MURGESCU
FLOREA BOBU-FLORESCU
MIHAI POP
ZENO VANCEA
OVIDIU DRIMBA
DAN HĂULICĂ

Secrétaire de rédaction:

PAUL PETRESCU

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art paraît une fois par an. Le prix d'un abonnement est de £ 0.16.0; $ 2,—; FF 10,—; DM 8,—. Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Tome 6, 1969

	Page
GEORGES OPRESCO	5
GEORGES OPRESCO, Anniversaires	7
JACQUES LASSAIGNE, Luchian	9
RADU IONESCO, Hommage à Henri Focillon	13
BARBU BREZIANU, Brancusi l'artisan	19
GRIGORE IONESCU, Nicolae Ghika-Budeşti — 100 ans depuis sa naissance	31
MIHAI GRAMATOPOL et VIRGILIA CRĂCIUNESCU, Les terres cuites antiques de la collection Marie et Dr. G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest	35
ALEXANDRU AVRAM, Romanesque basilicas of Bihor	69
CORNELIA PILLAT, Quatre églises du département d'Ilfov, significatives pour l'art du moyen âge de la Valachie	81
MIRCEA ŢOCA, Ein rumänischer Maler des 18. Jahrhunderts: Efrem Micu	123
PAUL PETRESCU, Zur Forschung der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur	135
ARCH. MARIA ELENA ENĂCHESCU, Monumentalité des églises en bois de Maramureş	167
ROSWITH CAPESIUS, Bemalte Holzkreuze aus dem Biharer Land	179
GEORGETA OŢETEA, Les origines paysannes de la peinture sous verre contemporaine roumaine	189
ANCA COSTA FORU, Edouard de Max	199
OLGA FLEGONT, Le théâtre en Moldo-Valachie au XIXe siècle vu par les étrangers	205
ION CAZABAN, Premiers propos d'Eugène Ionesco sur le théâtre	227
MIRCEA VOICANA, Petr Ilich Tchaikovsky. On the 75th commemoration of his death	237
CONSTANTIN BUGEANU, La forme musicale dans le « Pelléas » de Debussy	243
ERAST PERETZ, The « Erast » music. A new musical system of intonation claims the right to existence	261
ION CANTACUZINO, Les recherches d'histoire du cinéma en Roumanie	269
Comptes Rendus	275
Travaux parus	279

REV. ROUM. HIST, ART, TOME 6, p. 1—284, BUCAREST, 1969

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGES OPRESCO

Le 13 août 1969 s'est éteint le grand historien d'art roumain Georges Opresco, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, directeur de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie.

Né le 27 novembre 1881, il parcourt, depuis la fin de ses études, les étapes d'une brillante carrière didactique qui aboutit à sa nomination en 1930 comme professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bucarest. Doyen de la Faculté des Lettres après la Libération, il continuera l'activité didactique après 1948 à l'Institut d'études d'archives, de bibliographie et de muséographie et ensuite à l'Institut des beaux-arts de Bucarest. Il a été un professeur admirable, exigeant et sévère, mais sachant découvrir les talents, encourager et stimuler l'activité indépendante de ses élèves.

Georges Opresco a été en même temps un des plus compétents organisateurs de la vie muséale en Roumanie. Amateur d'art, collectionneur passionné lui-même, un des meilleurs « connoisseurs » que nous ayons eus, il a été entre 1930—1946 directeur du Musée « Toma Stelian », qu'il a organisé d'une manière exemplaire, directeur du Musée National entre 1946 et 1948 et, depuis 1948, de la Galerie d'art universel du Musée d'art de Bucarest; il est enfin le créateur d'une collection propre, remarquablement riche, qu'il a léguée à l'État et qui est devenue le Musée d'art de l'Académie.

Il est l'auteur de plus de cent volumes consacrés à l'art roumain et européen, dont on citera et étudiera toujours les brillantes synthèses qui sont « L'art du paysan roumain », « Pictura românească în secolul XIX » (Le peinture roumaine au XIXe siècle), « Grafica românească în secolul XIX » (Les arts graphiques roumains au XIXe siècle), les études monographiques dédiées à Géricault et à des artistes roumains de première importance comme Andreesco, Grigoresco, Luchian, Petraşco, le très solide manuel de l'histoire de l'art européen en quatre volumes, les excellents catalogues de musée et d'expositions d'art roumain et étranger qu'il a rédigés. Il ne faut pas non plus oublier ses contributions généreuses aux « Entretiens » (V, VI, VIII) publiés par l'Institut international de coopération intellectuelle de la Société des Nations, ses nombreuses études et articles sur des problèmes de l'art roumain et européen, son activité presque ininterrompue de chroniqueur d'art, ami des plus grands artistes de sa génération.

C'est pour ces grands mérites et qualités qu'il a été élu, en 1938, membre correspondent de l'Académie Roumaine, qu'en 1948 il a été réélu membre titulaire de l'Académie et qu'on lui a confié, depuis 1949 jusqu'à sa mort, la direction de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie, appelé à développer et promouvoir la recherche scientifique dans le domaine de l'histoire des arts. Il a aussi dirigé, comme rédacteur en chef, l'activité des revues « Studii şi cercetări de istoria artei » et « Revue roumaine d'histoire de l'art ».

Comme secrétaire — entre 1923—1930 — de la Commission internationale pour la coopération intellectuelle de la Société des Nations, dont faisaient partie de grandes personnalités de la vie scientifique et culturelle internationale, — Einstein, Bergson, Marie Curie, Valéry, — Georges Opresco a

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, p. 5-6

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

travaillé pour le resserrement des liens culturels entre les différents pays, de même que, durant toute sa vie, il a tâché, par la publication de volumes et d'articles, par des conférences et des expositions, à mieux faire connaître à l'étranger la contribution importante de l'art roumain au patrimoine universel.

Son activité et son prestige lui ont valu d'être élu membre correspondant de l'Institut de France, de la « Real Academia de Bellas Artes de San Fernando » de Madrid, de la « Société pour l'histoire de l'art français » et, récemment, de l'« Académie du monde latin ».

Il a été président d'honneur du Comité national roumain pour le Conseil international des musées et du Comité national roumain pour l'Association internationale des critiques d'art.

De nombreuses distinctions et médailles, roumaines et étrangères, ont récompensé son activité et ses mérites.

L'histoire et la critique d'art perdent, avec le professeur Opresco, un de leurs représentants les plus éminents.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANNIVERSAIRES

Nous célébrons cette année deux anniversaires très importants. D'abord, 25 années depuis la libération de notre pays du joug fasciste, libération qui permit l'essor de toutes nos forces créatrices vers de nouvelles et grandes réalisations dans tous les domaines de la vie économique, sociale et culturelle de notre peuple.

Mais nous fêtons aussi 20 ans depuis la fondation de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie. C'est une des manifestations de l'intérêt du parti et de l'État pour le développement de la culture et de l'art, pour l'étude et la connaissance approfondie du patrimoine artistique et national, connaissance autrefois négligée, parfois même sujette à l'indifférence, par manque de spécialistes et de soutien matériel consacrés aux activités de recherche.

Nous ne pouvons nier l'existence de certains efforts pour une organisation de la recherche dans le domaine culturel et de l'histoire de l'art, surtout à Bucarest, où ils constituèrent une des préoccupations de l'Université et de la Commission des Monuments Historiques. Les possibilités d'entreprendre ces recherches ont cependant toujours manqué. Ce que l'État fait aujourd'hui pour le développement de la science, les moyens mis à la disposition de notre Institut sont bien plus importants et les résultats obtenus s'avèrent de conséquence. La fondation de notre Institut a rendu possibles des recherches systématiques, qui ne sont plus fragmentaires et dues au hasard comme auparavant, mais organisées suivant un plan de perspective comprenant tous les domaines et tous les aspects de l'art en Roumanie.

Comme suite de cette activité systématique et organisée nous pouvons citer de nombreuses études, basées sur une ample documentation, sur des recherches laborieuses et prolongées. Des travaux de synthèse ont également été abordés, tels les volumes sur l'histoire des arts plastiques en Roumanie, le premier volume de l'histoire du théâtre en Roumanie ou bien l'histoire de l'art populaire roumain, actuellement sous presse. Le répertoire des monuments de l'époque d'Etienne le Grand, les monographies consacrées à Grigoresco et à Andreesco, les études monographiques sur l'art populaire dans la zone de l'Argeş et sur l'art populaire dans la vallée de la Bistriţa, représentent, dans le domaine de l'art plastique, ainsi que de nombreuses autres études publiées en volume ou dans les revues de l'Institut, des contributions qui enrichissent considérablement l'historiographie roumaine de l'art. Pour ce qui est des autres domaines de la création artistique nationale, précisons que la monographie consacrée à Matei Millo, le volume de documents et l'ample étude monographique consacrés à Georges Enesco, les répertoires — actuellement en préparation — de la cinématographie roumaine représentent seulement quelques résultats obtenus par les recherches entreprises dans le cadre de notre Institut.

Mais nous inclinons à considérer comme résultat principal de l'existence et de l'activité de l'Institut la formation d'un groupe de spécialistes bien préparés, passionnés, capables d'interpréter et de résoudre les problèmes les plus ardus posés par l'art roumain et universel.

Comparées au passé, ces réalisations sont satisfaisantes. Elles nous font espérer que

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 7-8

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'histoire des arts fera des progrès encore plus importants à l'avenir, qu'elle apportera une contribution encore plus grande à la connaissance de notre art tant en Roumanie qu'à l'étranger.

Nous avons constaté avec plaisir, en qualité de directeur de l'Institut d'histoire de l'art, que toutes les fois que nos collaborateurs ont eu l'occasion de visiter les musées à l'étranger ou de se trouver en relation avec les grands spécialistes d'autres pays, les rapports établis ont été on ne saurait plus cordiaux et utiles, facilitant ainsi une plus ample connaissance et appréciation réciproques. Nous sommes décidés à élargir sans cesse l'horizon de nos recherches, à intensifier la collaboration avec tous les historiens d'art et les spécialistes étrangers. Toutes nos réalisations passées et futures constituent la réponse aux efforts et aux sacrifices que notre peuple, le parti et l'État fournissent en vue de l'épanouissement de la culture en Roumanie.

Prof. G. OPRESCO, *DE L'ACADÉMIE*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L U C H I A N*

Jacques Lassaigne

Dès mes premiers voyages en Roumanie en 1933 et 1935, parcourant votre pays, me passionnant pour son folklore encore en pleine vie, son histoire, j'avais été frappé par la personnalité de Luchian. J'ai étudié Grigoresco (mais ses meilleures œuvres encore à Moscou n'étaient pas visibles), Andreesco, et je les ai aimés, le premier pour la générosité et l'ampleur de ses vues, le second pour son inquiétude, sa mélancolie secrète. Mais Luchian, c'est autre chose. Il y a dans son apparence même, sa présence physique, que ses admirables auto-portraits perpétuent à jamais, un éclat, une fatalité qui nous émeuvent encore. Tudor Arghezi parlant de lui presque dans les termes mêmes de Mallarmé pour Manet, a dit: « l'œil d'une beauté de joyau noir impérial ».

Stature, élégance, sûreté de la vision, maîtrise de l'expression poétique aussi bien que picturale, droiture, idéalisme, pureté dans l'intention et dans la vie, Luchian possédait les plus hautes qualités humaines, et sans doute aucune de celles qui facilitent la vie puisqu'il ne connut que déboires, injustice et malheur.

Comment ne pas s'attacher à sa figure et à l'œuvre qui traduit pas à pas son aventure et son ascension spirituelle et morale, et comment ne pas croire que l'une et l'autre s'éclairent et se complètent. Son œuvre, pleine, directe, positive, qui reste d'une grande simplicité dans ses alchimies les plus savantes, n'était faite que pour émouvoir, toucher, enrichir.

C'est tout cela qui m'avait frappé et que j'ai essayé de montrer car c'est un sujet qui m'a passionné et qui, toujours, me passionne. S'il y avait déjà les bases essentielles posées par les souvenirs de Virgil Cioflec et le témoignage de Tudor Arghezi, le sujet était presque neuf. Mais, il y avait encore beaucoup d'amis du peintre, bien des sites parlaient de lui, son souvenir avait encore des couleurs presque réelles.

Malheureusement, toute cette partie documentaire que j'avais pu recueillir, en particulier grâce à l'active amitié de Jean Steriadi qui m'avait permis d'avoir accès à des archives familiales, qui avait retrouvé des photographies irremplaçables, notamment d'œuvres disparues, tout cela a été détruit pendant la guerre avec mon manuscrit original dans le bombardement du logis de Mihai Sebastian à qui j'en avais laissé le dépôt pour une éventuelle traduction.

Finalement, pour publier mon ouvrage en 1947, mon cher ami Rosetti n'eut d'autres ressources que d'utiliser le double du manuscrit resté en sa possession en l'illustrant des œuvres principales de Luchian.

Mais peut-être, en paraissant ainsi, privé d'une documentation passionnante et précieuse mais anecdotique, mon texte a-t-il fait mieux ressortir la valeur générale qu'il pouvait contenir. Et je suis heureux de voir que les nombreuses recherches menées depuis ce temps par mes confrères roumains n'ont pas contredit mes propositions, parfois un peu hypothétiques et les ont généralement confirmées et enrichies.

En particulier sur le passage de Luchian à Paris en 1891 et 1892 et sur le problème des influences qu'il a pu subir, M. Theodor Enesco a apporté de copieuses précisions. Ce séjour a coïncidé avec une période de

* Allocution prononcée à l'occasion du Centenaire Luchian, Bucarest, décembre 1968

REV. ROUM. HIST. ART. 1969. 6. 9--11

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

très intense activité artistique parisienne, salons nouveaux, expositions, présence d'œuvres importantes dans les principales galeries, et il a permis assurément à Luchian de connaître les œuvres des principaux peintres impressionnistes, déjà dégagés de la formule et affirmant chacun sa personnalité. Les souvenirs que l'on pouvait déceler dans nombre d'œuvres de Luchian après son retour de France ont pu être souvent précisés, localisés, confirmés.

Une chose est frappante : c'est combien Luchian sut naturellement, d'emblée, lui, jeune peintre étranger débarquant à Paris, se placer au niveau des plus grands, et se nourrir aux meilleures sources : Manet, ses portraits et ses fleurs, Degas et ses scènes de la vie moderne, sa pratique du pastel si subtil et précieux (technique que Luchian portera plus tard à une perfection magique), Cézanne et la maîtrise de sa construction, sa matière qui s'allège à mesure qu'elle s'enrichit. On peut entrevoir ce que Luchian a pu connaître de Lautrec, Van Gogh, Gauguin, des néo-impressionnistes et des symbolistes (M. Enesco a publié de curieuses œuvres de Luchian un moment séduit par cette doctrine), dans ses précieux mois de vie parisienne, les plus heureux, presque les seuls heureux de sa vie, dont il parlera toujours avec nostalgie. Que par la suite, des correspondances, des lectures, des reproductions aient permis de prolonger l'effet de ces rencontres, c'est certain, mais seuls, je pense, des contacts directs avaient pu donner à Luchian une telle intelligence de l'œuvre de ses aînés, Cioflec parle de sa mémoire visuelle formidable.

Entre le retour de Luchian à Bucarest et l'épanouissement proprement dit de son œuvre personnelle, il y eut une période ingrate (correspondant avec les années de ses pires difficultés matérielles et de la destruction de sa santé). Il s'agissait pour lui de recenser les valeurs traditionnelles de l'art roumain et d'élargir ce qu'elles avaient de valable à ses nouvelles acquisitions plus générales. Dans cette période prend place l'action militante de Luchian pour réformer des structures archaïques, créer pour les jeunes artistes des moyens de peindre et d'exposer librement et de répondre à l'attente, à l'espoir de culture de masses opprimées ou négligées. J'ai été heureux de revoir en particulier l'œuvre étonnante, unique pour cette époque [1], du *Partage du Maïs*. Composition qui exigerait les dimensions monumentales pour être une véritable fresque sociale, mais qui est comme un résumé, un comprimé d'une pensée farouche et revendicatrice et qui a une vraie puissance explosive. Cette défiance de Luchian à l'égard des types folkloriques même authentiques et touchants auxquels les artistes roumains ont eu recours à satiété est très notable et peut s'interpréter comme le refus de toute diversion. Dans le *Partage du Maïs*, il donne une description poignante de la misère paysanne en marche, vieillards, femmes, enfants, sans que s'affadissent l'exactitude et la portée de son témoignage.

Et puis ce fut enfin l'épanouissement soudain, généreux, de son œuvre la meilleure. La belle exposition, que vient d'organiser le Musée National consacrée aux paysages de Luchian, s'inscrit en fait — hormis une dizaine d'œuvres préparatoires — en moins de cinq années, de 1905 à 1909 et elle nous apporte l'essentiel de son œuvre de paysagiste. De brefs séjours à Chiajna, Brebu, le Baragan, Moineşti, suffisent à nourrir cette merveilleuse floraison. La série de Brebu et ses étonnants pastels, d'une telle liberté, d'une telle simplicité, en est bien le moment le plus heureux. Cette technique se prête merveilleusement à l'air léger qui baigne le paysage et Luchian est un des plus grands à l'avoir maîtrisé ainsi. Là, son aisance est souveraine. Il atteint une vérité absolue. Je me permettrai une suggestion, une prière aux collectionneurs. Ces œuvres admirables ont besoin d'air et d'espace. Elles méritent d'être présentées de façon à ce qu'elles respirent mieux, sans que le cadre à leur contact direct morde sur leur surface.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En revoyant ces œuvres que j'ai étudiées autrefois, j'ai été frappé par l'originalité des solutions qu'adopte Luchian même lorsqu'il utilise des techniques inspirées par des exemples français. Bien qu'il ait connu le divisionnisme, il ne l'utilise pas comme théorie ou discipline. Il peint par larges touches carrées ou oblongues, de couleurs pures et contractées, comme des blasons ou des marques qui, loin de se fondre entre elles à distance, s'imposent, s'affirment en tant que telles. Au lieu d'utiliser la couleur dans la ligne à la mode des Fauves ou des Expressionnistes, il préfère s'en servir comme qualification, solution finalement proche d'un certain tâchisme avant la lettre. Il n'est pas interdit de penser qu'il aurait sans doute développé cet élargissement et cette indépendance de la touche jusqu'à ce qu'elle ait une signification propre au-delà du sujet, sujet qui déjà, pour lui, passe à l'arrière plan, comme le visage de certains de ses personnages s'efface dans son environnement (alors que par ailleurs Luchian est, quand il le veut, un remarquable portraitiste).

La peinture est ainsi de plus en plus directe. Sa force se dégage et se dresse. A l'opposé, lorsqu'il utilise le pastel, avec autant de souplesse que l'aquarelle, le plan coloré s'étend en gagnant de proche en proche des nuances qui se précisent, tout en restant englobées dans la même coulée, dans la même veine, s'harmonisant dans l'unité qui absorbe peu à peu les formes, les lignes, les couleurs, en une alchimie mystérieuse.

Il y a 30 ans, ma conclusion était que Luchian avait su donner une solution personnelle au problème de la représentation symbolique de la nature par des surfaces peintes, une solution authentique, douce comme la terre qui l'a inspirée et je notai qu'il l'a fait en évitant soigneusement l'exotisme et le pittoresque de convention. Il a su harmoniser les exigences de l'évolution universelle de l'art et les possibilités, les particularités du génie de son pays.

Je voudrais ajouter aujourd'hui ceci. Je pense qu'en peinture, comme en poésie, le caractère essentiel d'une œuvre nouvelle, ce pourquoi elle nous touche et nous est bénéfique, c'est sa rencontre de la vérité. A la rhétorique, la poésie moderne a substitué l'accent juste. Luchian avait, à l'évidence, une vision juste et un ton vrai. C'est pourquoi jusque dans la moindre de ses œuvres, son message a une portée morale, sociale, autant que plastique et esthétique.

Je souhaite maintenant qu'une exposition de ses œuvres hors de Roumanie et en premier lieu dans mon pays qu'il a tant aimé, montre la place qu'il mérite d'occuper, comme représentant des plus hautes valeurs du tempérament roumain, dans l'histoire et le développement de l'art contemporain.

Note

[1] Mais non pas isolée dans l'œuvre de Luchian. Le Musée National conserve un étonnant dessin de 1904 qui fut publié dans le calendrier Minerva de 1905, *Les Travailleurs*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

HOMMAGE À HENRI FOCILLON

Radu Ionesco

Depuis vingt-cinq ans la voix d'Henri Focillon ne nous parvient plus qu'à l'aide du souvenir et de ses œuvres. Les distances et les adversités n'ont jamais constitué pour lui une barrière : les cris de son cœur traversaient l'océan pendant la guerre, pour embraser et encourager ses concitoyens et ses amis. Et nous lui en sommes reconnaissants. La compassion sincère qu'il prodigua alors à ses amis roumains transperce dans une lettre adressée au professeur Georges Opresco : « ... Nous ne sommes pas de ceux qui ne pensent qu'à leurs propres ruines. Tout ce qui nous est cher nous appartient et aggrave notre malheur ». C'est une profession de foi qui explique l'existence entière de celui que Pierre Lavedan considérait « un grand professeur, un raffiné et un artiste ». Henri Focillon était né avec toutes ces qualités ; le milieu familial les a amplifiées et, enfin, sa carrière, consacrée à l'enseignement et à la mise en valeur de l'esprit de l'œuvre d'art a contribué à cristalliser une des plus riches personnalités de notre temps.

Pour ses contemporains Henri Focillon était un ami, l'ami, plutôt, un point d'appui sûr, intelligent, apte à tout comprendre et à faire sienne toute cause juste. Pour nous c'est un phare (dans l'acception donnée au mot par Baudelaire) qui illumine non seulement son époque, mais toutes les époques sur lesquelles s'est posé son regard. Orient et Occident, époque contemporaine ou depuis longtemps révolue, peinture, gravure ou sculpture sont des domaines et des manières de s'exprimer sur lesquels l'analyse attentive de Focillon a porté des opinions définitives.

Pour lui rendre hommage, quels mots plus éloquents trouver que ceux de Paul Valéry qui, le 3 mars 1943, déplorait « la disparition lointaine et prématurée, l'une des plus regrettables que la substance intellectuelle et morale de la France ait subies ... ».

Pour le mieux comprendre, que trouver de plus sensible, de plus exact que sa propre confession : « L'art a rempli nos jours. J'y ai vécu dans un monde étrange et familier, non pour l'agrément d'un vain luxe ou pour de faciles complaisances de sensibilité, non pour le dénombrer, comme une collection de coquilles, mais d'abord pour y être heureux, pour y trouver cet accroissement de nous-mêmes dont nous avons besoin, à travers ces choses nobles ».

A notre tour, en signe d'hommage à celui qui fut notre maître à tous, nous ne pouvons faire mieux que de puiser dans son œuvre et de l'interroger chaque fois que nous sommes en quête d'une réponse.

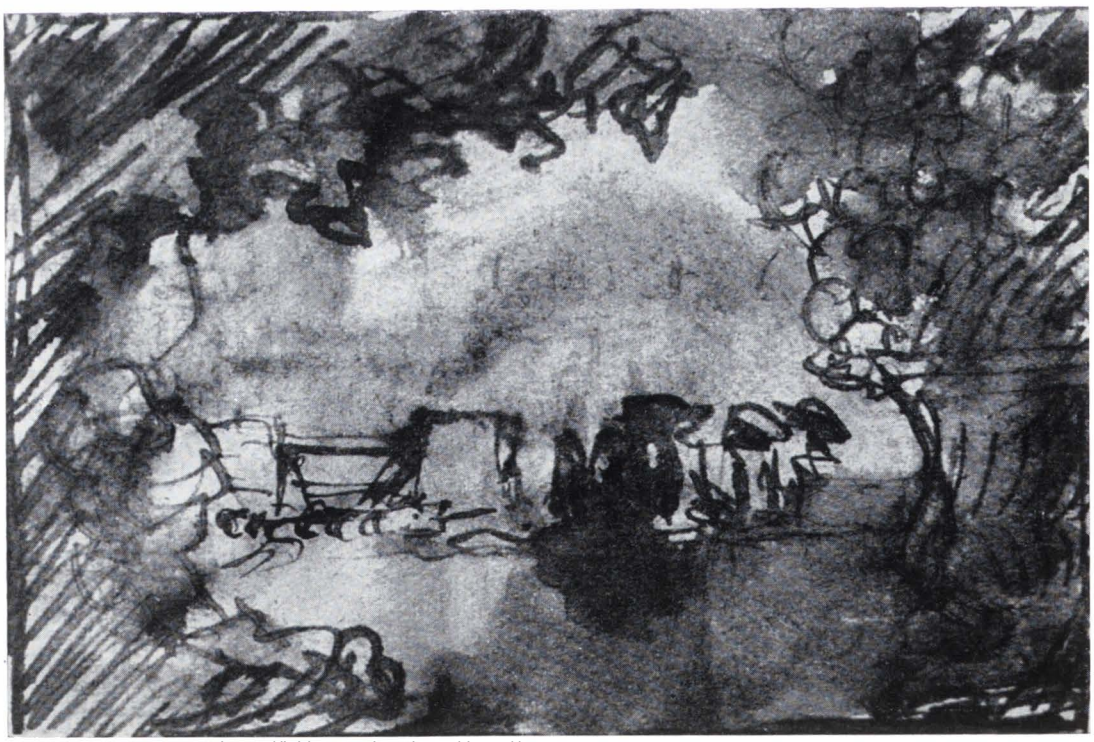
Pendant l'entre-deux-guerres, une profonde amitié lia Henri Focillon à Georges Opresco. Dans la riche collection de dessins dont ce dernier fit don à l'Académie Roumaine figurent quinze dessins de Focillon. En les publiant, nous lui rendons hommage, ainsi qu'à son père, le graveur Henri Focillon, dont les leçons savamment prodiguées firent de son fils un des plus profonds analystes de la gravure et un parfait connaisseur du caractère des œuvres d'art sur lesquelles il se penchait.

REV. ROUM. HIST. ART. 1969, 6, 13—17

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Paysage imaginaire (Impression d'Angleterre

Le palais de Vicence



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La veuve en velours

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Paysage à la manière d'Hercule Seghers

Paysage

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1. *Pastiche satirique d'après Vlaminck.*
Lavis et craie colorée sur papier, 208 × 267;
note autographe en haut, à droite: Pastorale par Maurice de Vlaminck. Au roi de la critique d'art en Roumanie. M.V.

Inv. 12.984

2. *Paysage imaginaire (Impression d'Angleterre).*
Lavis et dessin à la plume sur papier, 132 × 209.

Inv. 12.996

3. *L'évantail de mademoiselle Mallarmé.*
Crayon sur papier, 308 × 210;
note autographe en bas, à gauche: Evantail de mademoiselle Mallarmé.

Dessin dans la manière de Seurat.

Inv. 13.002 a.

4. *La sonate pathétique.*
Crayon sur papier, 254 × 210;
note autographe au bas du dessin: La sonate pathétique.

Dessin dans la manière de Seurat.

Inv. 13.002 b.

5. *Le coup de dés.*
Crayon sur papier, 309 × 210;
note autographe au bas du dessin: Un coup de dés jamais n'abolit le hasard

Inv. 13.002 c.

6. *Le palais de Vicence.*
Lavis et dessin à la plume sur papier calque, 65 × 75;
note autographe sur le passe-partout: Mon palais à Vicence.
Façade Sud.
note autographe sur le passe-partout sur lequel sont collés aussi les dessins n°s 7 et 8: A Georges Opresco son fidèle ami. H. F.

Inv. 13.003 a.

7. *Le palais de Vicence.*
Lavis et dessin à la plume sur papier calque, 55 × 80;
note autographe: Mon palais à Vicence.
Façade ouest.

Inv. 13.003 b.

CATALOGUE DES DESSINS CONSERVÉS AU CABINET DES ESTAMPES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

8. *Paysage à la manière d'Hercule Seghers.*
Lavis et dessin à la plume sur papier calque, 57 × 92;
note autographe: Hommage à Hercule Seghers.

Inv. 13.003 c.

9. *La soirée d'ennui.*
Fusain sur papier, 160 × 238;
note autographe sur le passe-partout: La soirée d'ennui.

Inv. 13.144

10. *La veuve en velours.*
Fusain sur papier, 315 × 237;
note autographe sur le passe-partout: La veuve en velours.

Dessin à la manière de Seurat.

Inv. 13.145

11. *Paysage.*
Dessin à la plume et lavis sur papier chamois, 179 × 320;
signé en haut à droite: H. F.
note autographe en haut à gauche: A Georges Opresco premier dessin après ma (?) captivité.

Inv. 13.163

12. *Paysage rocheux.*
Crayon sur papier, 195 × 111.

Dessin fait sur la contre-page d'un menu de la « Pension de la Fontaine ».

Inv. 13.164

13. *Paysage de Transylvanie.*
Crayon sur papier, 119 × 200;
signé en bas à droite: HF;
note autographe en bas à droite: A mon cher Opresco ce paysage de Transylvanie. Son ami.

Inv. 13.165

14. *Rue pittoresque de Cluj.*
Fusain sur papier, 199 × 202.

Inv. 13.854

15. *Paysage vénitien.*
Fusain sur papier, 94 × 295.

Inv. 13.871

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BRANCUSI L'ARTISAN

Barbu Brezianu

L'œuvre d'une si dense subtilité de Constantin Brancusi peut être définie comme étant le fruit d'un profond génie artistique, joint à la connaissance des détails les plus raffinés du métier.

Aidé par une puissance de travail et par une dextérité peu communes, Brancusi artisan et statuaire a couronné ces facultés jumelles par des achèvements d'une grande élévation artistique. C'est la victoire de l'esprit et de la pensée sur la matière, de la lumière sur l'ombre.

Il est certain que pour Brancusi, ni le bois, ni l'argile, ni la pierre, ni le métal ne gardaient plus de secrets. Après avoir affronté et combattu âprement ces éléments, l'artiste était parvenu à les subjuguer et à les maîtriser d'une façon souveraine.

Brancusi a été un grand artisan doublé d'un dompteur des formes de la nature; mais cet accord parfait entre l'instinct et la raison n'a rien d'étonnant; il représente plutôt l'aboutissement d'une tradition millénaire.

En effet, pour le paysan roumain l'exercice de plusieurs métiers était souvent dans la nature des choses, car les circonstances l'avaient obligé à tout faire de ses propres mains: scier les arbres; tailler les planches pour l'enclos de sa maison; édifier sa maison au moyen de poutres assemblées par des chevilles de bois; couvrir sa toiture de bardeaux; maçonner son âtre et sa cheminée; construire les portes, les fenêtres, le plancher, la petite table ronde et basse avec ses tabourets, ronds également, à trois pieds; son lit, le berceau et le cuvier de ses enfants, et ensuite sa bière (que l'on conservait parfois au grenier), la croix pour sa tombe future et, quelquefois même, bâtir des églises. C'est ainsi qu'à Hobiţa, par exemple, on trouve encore aujourd'hui deux de ces édifices en bois construits vers 1822 par Ion Brancusi, aïeul du sculpteur [1]. Lui-même, alors qu'il n'était qu'un petit berger allant nu-pieds, ramassait sur la berge des pierres et des galets polis par les eaux de la Bistriţa d'Olténie, sur le rivage de laquelle il s'était construit une sorte de hutte.

Plus tard, ayant fui son hameau natal et s'étant établi en ville, poussé par le besoin, il était devenu apprenti teinturier à Tîrgu-Jiu, et ensuite garçon dans les bistrots et les cafés de Craïova.

A l'École des Métiers, où il avait été reçu en tant qu'élève boursier, en 1893, on enseignait, outre la sculpture sur bois, le métier de ferronnier, celui de charron, de tourneur, la menuiserie, la mécanique et la fonderie [2].

Au cours de cette époque d'apprentissage, de ses mains d'adolescent habile, Brancusi s'occupait de transformer des boîtes d'emballage en violons, en métiers à tisser ou en cassettes; il sculptait des cadres à rinceaux et même des buffets « à angelots » . . . [3].

Pendant les vacances de l'année 1897, il entreprend son premier voyage à l'étranger, d'où il rentrera avec un certificat de capacité délivré par une fabrique viennoise qui travaillait artistiquement le bois pour le mobilier [4].

A son talent inné, à l'expérience d'artisan acquise à l'Ecole des Métiers de Craïova et à la pratique qui dura un seul été, à Vienne, s'ajouteront des études très sérieuses, faites non seulement à l'École Nationale des Beaux-Arts, mais aussi dans les salles

REV. ROUM. HIST. ART. 1969. 6. 19–30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

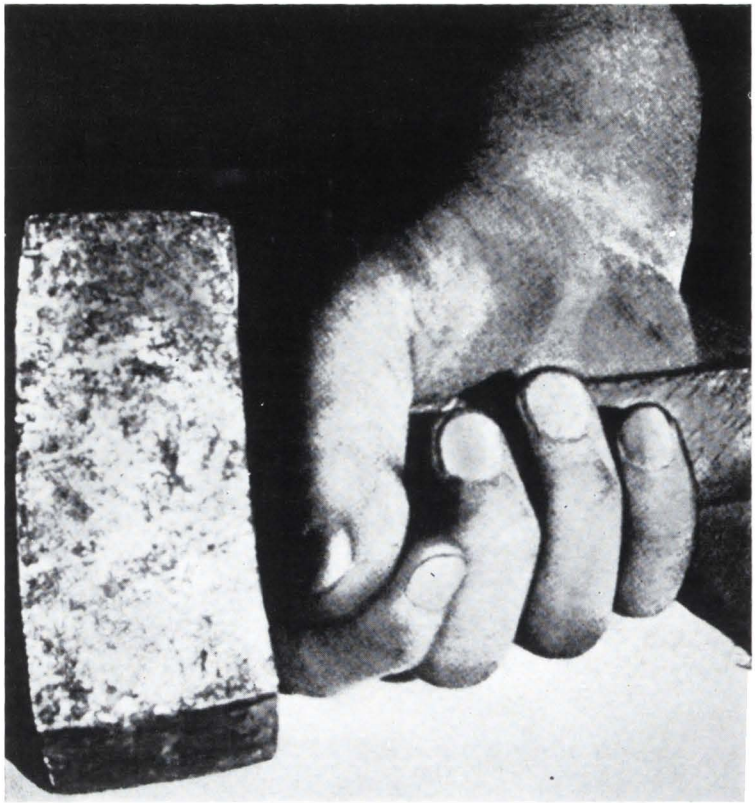


Fig. 1. — La main et l'outil

de dissection de l'Institut médico-légal et de la Faculté de Médecine de Bucarest, sous la direction du docteur Dimitrie Gerota, passionné professeur d'anatomie. Brancusi connaitra jusque dans les plus menus détails les secrets de l'ostéologie et de la myologie humaine.

Durant son apprentissage à l'École des Beaux-Arts alors sous la direction de D. G. Mirea, le chef de l'académisme roumain, Brancusi a réalisé des œuvres d'une pureté classique, de nature à enthousiasmer ses professeurs, qui l'ont d'ailleurs encouragé en lui décernant des mentions et des médailles pour presque toutes les matières. Il obtint des certificats élogieux portant les signatures du peintre Mirea, du professeur C.I. Stancesco, second personnage de l'académisme, ou bien du titulaire de la chaire, le sculpteur Vladimir Hegel.

A Paris, Brancusi devait retrouver une ambiance similaire: Léon-Joseph-Florentin Bonnat était l'homologue de Mirea, tandis que Marius-Jean-Antonin Mercié, son professeur de sculpture à l'École Nationale des Beaux-Arts, valait, ou presque, son ex-professeur Vladimir Hegel.

Les deux maîtres parisiens enchantés du talent, de l'évolution et du travail de leur nouvel élève, le comblent de louanges, que l'on retrouve consignées dans de nombreux certificats officiels.

Pour paradoxal que cela puisse paraître, les débuts de Constantin Brancusi se sont trouvés présidés par quelques-uns des pontifs les plus importants et solennels de l'académisme roumain et français.

En se détachant petit à petit de cette ambiance parisienne et en s'isolant, l'artiste est parvenu, peu à peu, à se créer un petit univers, dans lequel on pénétrait en passant par un admirable portail paysan en bois sculpté où l'on retrouve le motif de la *Colonne infinie;* il s'était de même construit un âtre blanc, prolongé par une couchette également blanchie à la chaux, et où il avait l'habitude de se reposer; il y avait aussi des bancs creusés dans des troncs d'arbres, des chaises-billots, une table faite de deux meules superposées, etc. Presque tout ce qui s'y trouvait, était fait de ses propres mains, et il réussit à transformer ces simples et banals objets domestiques en objets sculpturaux. On aurait pu dire — comme l'écrivait jadis Charles Péguy — que son « foyer se confondait avec l'atelier; l'honneur du foyer et de l'atelier étaient le même honneur. Tout était un rythme et un rite et une cérémonie . . . Tout était une tradition, un enseignement: Tout était légué, tout était de la plus saine habitude . . . le sommeil et la veille, le travail et le peu de repos, le lit et la table, la soupe et le bœuf . . . »

Mais le célèbre atelier de l'Impasse Ronsin, où se dressaient ces formes blanches, rondes, ovoïdales ou élancées vers les cimes, — reflets de la personnalité de l'artiste, — cet atelier à l'aspect de « forge ou de charpenterie médiévale, où l'on forgeait et l'on taillait des matériaux et des sens nou-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

veaux »[5], marque l'apogée d'une carrière et d'une époque.

Les ateliers antérieurs de Brancusi reflétaient sans nul doute un autre horizon et un stade où l'artiste n'avait pas atteint la noble et harmonieuse unité entre l'œuvre et le décor, cette harmonieuse et magique intégration des œuvres et de l'homme dans l'ambiance adéquate du cadre.

Nous avons découvert trois photos de ses premiers ateliers à Paris: la plus ancienne date des années 1904 – 1905: «C'était un atelier improvisé sous le toit — se rappelait le peintre Camil Ressu. Il y travaillait pendant le jour; durant la nuit, il lavait la vaisselle du restaurant du rez-de-chaussée »[6].

L'immeuble se trouvait au n° 10 Place de la Bourse. Dans cette minable pièce, qui servait en même temps de chambre à coucher et d'atelier, la photo nous révèle la présence de sculptures inertes entassées à même le plancher: il y a plusieurs statuettes de vitrine; deux bas-reliefs destinés probablement à des tombes; le portrait d'une dame qui semble être l'incarnation de l'époque du « beefsteak ». Ensuite, le portrait pathétique d'un vieillard et, à gauche, dans la pénombre, un crucifix et un autre buste, de femme cette fois-ci. Enfin, un point de repère lumineux — *l'Orgueil* — portrait réalisé, ainsi que l'on peut lire sur une photographie de cette œuvre, « d'après nature, dans l'atelier ». Le décor est complété, au premier plan, à droite par un lit miséreux, à sommier en fil de fer[7].

Le second atelier est celui qu'il occupa, provisoirement au n° 16, Place Dauphine, à deux pas du n° 12 où, à la même époque, habitait et continua longtemps d'habiter un autre boursier de l'État roumain, le peintre Théodore Pallady, ami de Matisse.

Cette fois les statues ne gisent plus entassées sur le plancher, mais sont rangées en bon ordre sur des étagères et sur des socles; elles témoignent en même temps, que leur auteur, ayant dépassé la phase académique, — la « phase Hegel-Mercier », — se trouve sous la bienfaisante influence d'Auguste Rodin, influence visible aussi bien dans le buste de « M. G. » (gérant du restaurant du rez-de-chaussée) œuvre de début présentée à l'exposition de la «Société Nationale des Beaux-Arts » que dans l'ébauche et l'étude pour le portrait du peintre *Nicolae Dărăscu*, ou dans le buste de *l'Enfant* (qui se trouve aujourd'hui dans la collection Georges Opresco).

De plus, en comparaison de l'ancien intérieur où l'unique mobilier visible était un lit de camp, on discerne ici un semblant de confort. Autour d'une petite table recouverte d'une étoffe à glands, sont assises deux dames élégantes que nous avons pu identifier: il s'agit de la femme du peintre Ștefan Popesco, Zoé (née Leonida), et d'Ottilie Cosmutza, l'amie de Rodin, de Bourdelle, et surtout d'Anatole France[8].

Parmi les compatriotes qui fréquentaient en ce temps la mansarde de la Place Dauphine, on comptait aussi le savant psychologue Nicolas Vaschide (1874 – 1907), auteur de nombreux ouvrages scientifiques qui, dans un reportage pour *L'Indépendance Roumaine*, nous a laissé précisément une description de cette chambre:

« J'ai gardé un souvenir attendri de ma dernière visite à son atelier, une toute petite et modeste pièce au dixième, Place Dauphine, avec une belle vue sur les toits de Paris et particulièrement de l'île.

Des ébauches, des statues, des idées, des projets, des terres cuites, des fragments, des essais heureux, mais abandonnés faute de moyens devant le cruel et nécessaire besoin de vivre.

La propreté, les grâces répandues dans la chambre autant que la foi inébranlable qu'il a dans son talent rendent sympathique non seulement le milieu, mais aussi l'homme perdu, écrasé pourtant par la grande vie parisienne. Je ne sais si Brancusi deviendra un grand statuaire, mais il est quand même un artiste nourri des meilleures intentions possibles, malgré les vicissitudes d'une vie de luttes et de besoins »[9]

Ces témoignages si sincères, cueillis sur le vif, s'ajoutant à ces pâles images fanées,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. Ottilie Cosmutza et Zoé Stefan Popesco dans l'atelier de Brancusi en 1906 (16, Place Dauphine)

reflètent clairement et attestent deux périodes de sa formation artistique, deux étapes figées sur les clichés de verre des années 1905–1906.

Brancusi avait réussi à se frayer un chemin et il avait évolué tout seul, arrivant à être considéré non seulement comme un sculpteur qui avait dépassé — ce n'est pas nous qui l'affirmons — Auguste Rodin [10], mais, aussi, comme l'un des plus célèbres artisans dans le domaine des arts plastiques : « L'art statuaire — écrivait, par exemple, le poète André Salmon — ne possède pas de meilleur artisan que Brancusi. Nul autre ne connaît comme lui le métier de tailler et de ciseler. Il est hanté, possédé et ravagé par la passion des formes. pures » [11]. Constantin Brancusi, qui a été à juste raison appelé un philosophe « platonicien et un homme de la Terre » [12], s'estimait lui-même un simple ouvrier travaillant avec son intelligence et avec ses bras : « Tel le cordonnier qui fait des bottes et le boulanger qui pétrit le pain — je travaille moi-même mes objets. Je n'entends pas être rangé dans une autre catégorie que ces hommes » [13] ; il se situait ainsi dans le sillon de la pensée de Platon qui, le premier, avait rangé les artistes dans la catégorie des artisans, avec les pêcheurs, les marins, les médecins.

En évoquant, naguère, la personnalité de Fernand Léger, Maïakovski constatait que le peintre avait été un véritable artiste ouvrier qui considérait son labeur non pas comme un don divin, mais bien comme un métier intéressant, tout aussi nécessaire à la vie que les autres métiers [14], constatation

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

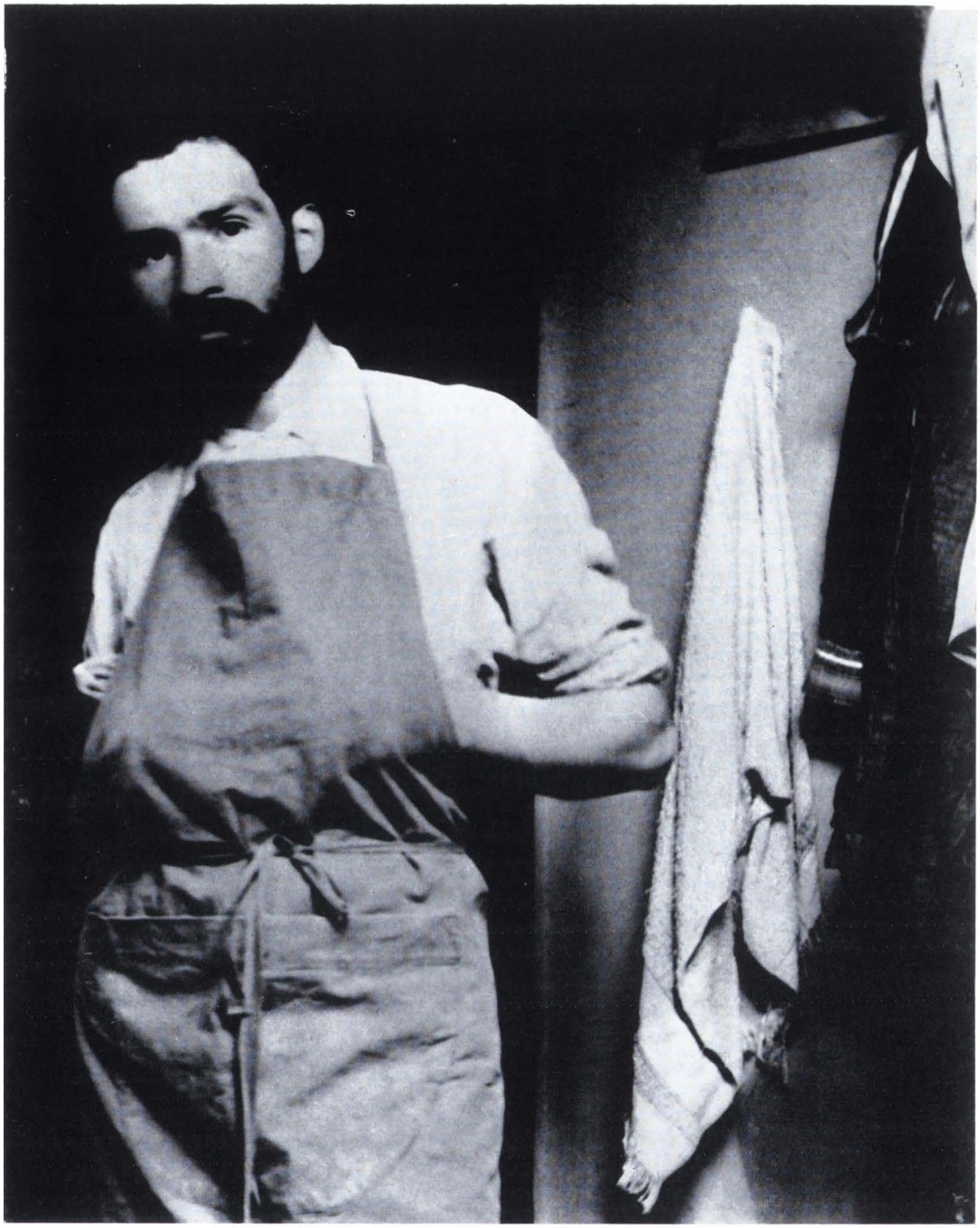


Fig. 3. Brancusi dans son atelier — vers 1907. (Photo inédite. Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris)

qui s'applique également à l'ami de Léger, Constantin Brancusi.

Parfois, par pure amitié, tel un compagnon du Moyen Age, il taillait des pierres tombales, comme il le fit en 1912 pour son ami le Douanier Rousseau; ou bien, parce qu'il ne supportait pas la médiocrité placide de certains ouvriers, il réparait lui-même ou ramonait sa cheminée, réparait son toit (au risque de se rompre le cou), allant même jusqu'à construire un ingénieux gramophone ou tailler ses habits.

Jusqu'à la fin de sa vie presque, il ne permettait à personne de toucher à ses

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — « Le forgeron »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

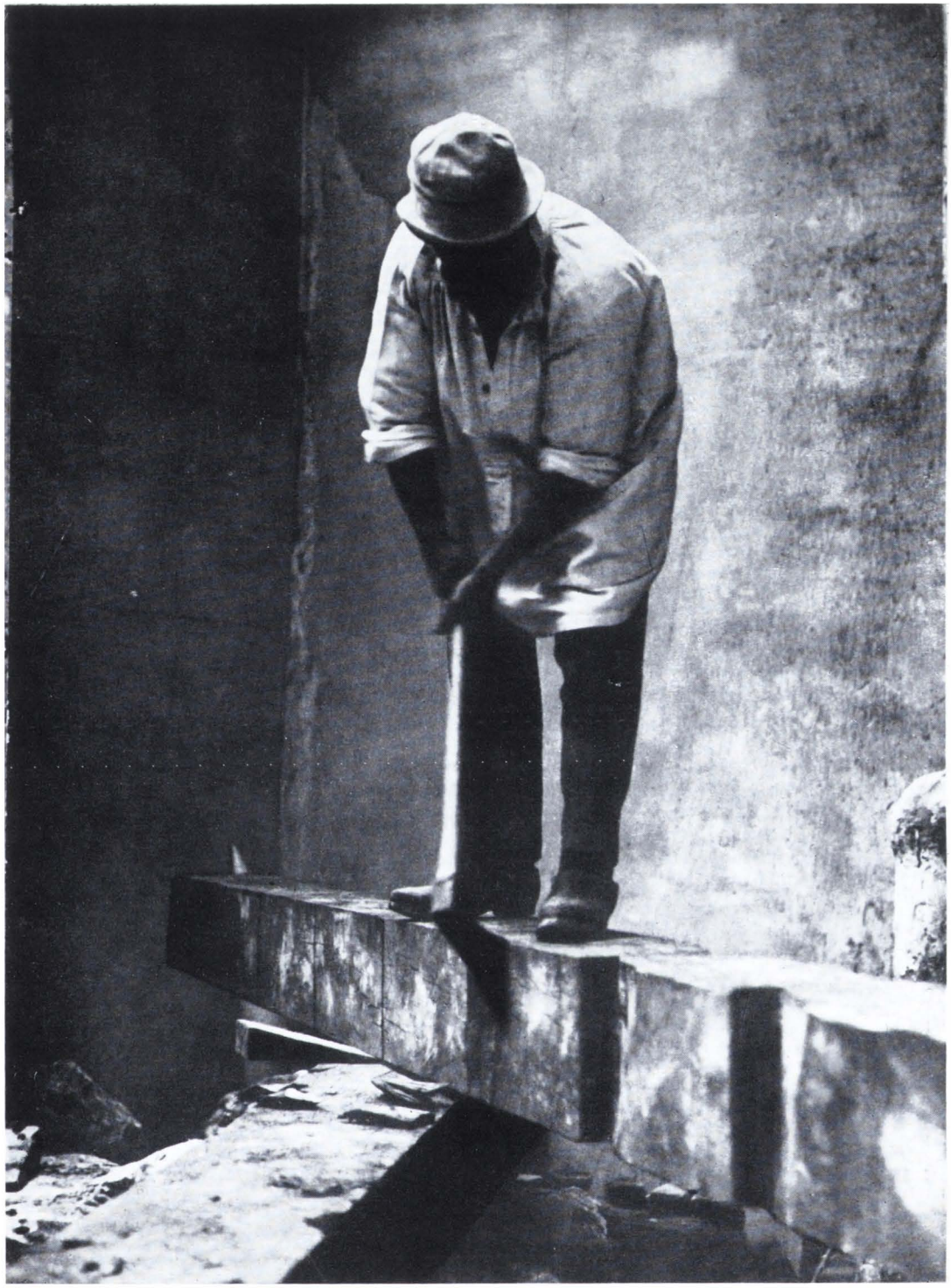


Fig. 5. — En taillant la *Colonne*
(Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — « Tel un bûcheron en chambre et loin de ses forêst natales, il fouille le bois pour en extraire les formes rudes et quintessenciées de cette « Colonne infinie » qu'il rêve d'ériger un jour sur une place publique très large et dont le ciel sera suffisamment haut». *(Maurice Raynal)*

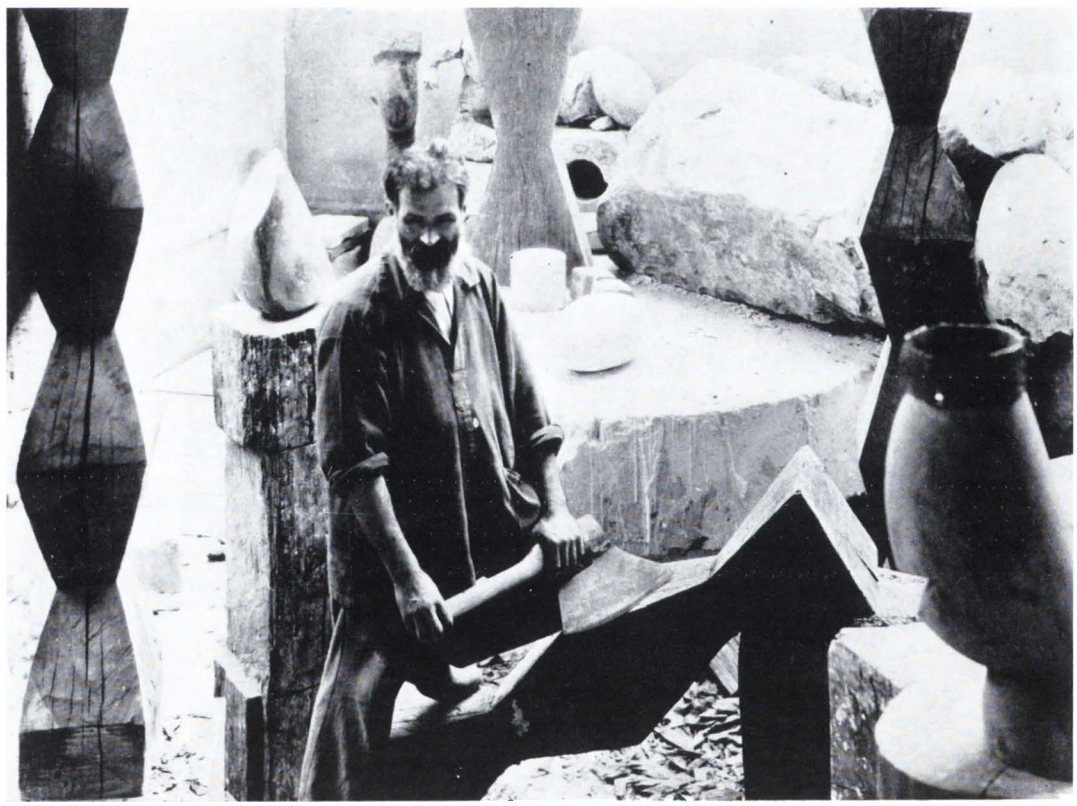


Fig. 7. — Brancusi entre ses *Colonnes*. Détail d'une photo d'Edward Steichen, New York (1925)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

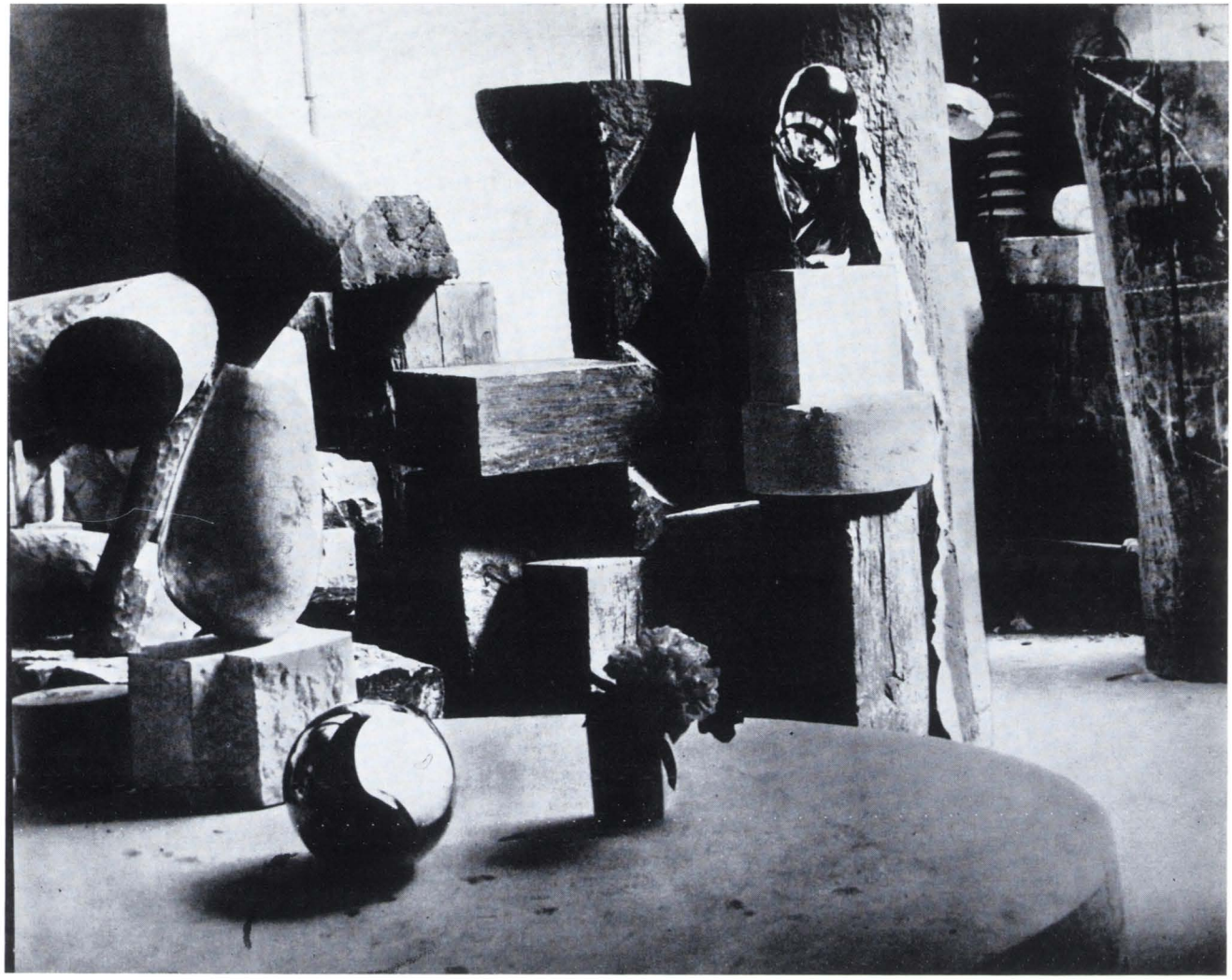


Fig. 8. — Aspect de l'atelier (1935). Photo inédite. (Collection du Musée « Ion Minulesco », Bucarest)

œuvres. « Brancusi est un artisan né. Il ignore les élèves, les praticiens, les metteurs au point, les polisseurs, il fait tout lui-même » — se rappelait en 1920 Paul Morand [15]. Qui en dehors de lui aurait pu rendre ce superbe brillant, ce fini éblouissant en vue duquel, ainsi qu'un joailler, il n'arrêtait pas de ciseler et de polir durant des années ! « L'attention en permanent éveil, il prétendait tout exécuter lui-même, sans l'aide d'un apprenti quelconque, pour être ainsi en mesure d'intervenir afin de redresser au dernier instant une situation critique éventuelle » [16].

Le côté maître-artisan, le sérieux et l'humilité qu'il mettait dans l'exercice de son métier, ont été la clef de voûte de l'art de Brancusi. En 1935 même, alors qu'il avait été appelé en Roumanie pour édifier les monuments de Tîrgu-Jiu, il affirmait dans une lettre qu'il se sentait « tel un apprenti à la veille de devenir compagnon ». Ces lignes résument toute une mentalité.

« C'est par les doigts que le métier pénètre en nous » — avait-il l'habitude de dire à ses rarissimes apprentis [17].

La main de Brancusi était une « main qui pense et suit la pensée de la matière » [18]; mais ces doigts avaient saigné auparavant, ils

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Brancusi modélant *Le Coq*. Photo inédite. (Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris)

avaient été écorchés et blessés maintes fois, jusqu'à ce que le métier eût graduellement pénétré, telle une infusion, dans le profond de son être et de la pensée . . . Avec son intuition et sa sensibilité, l'artiste en était arrivé à pouvoir déceler certaines qualités invisibles à d'autres yeux et cachées dans les fibres de la matière sur laquelle il travaillait. Le peintre Cécile Cutzesco-Storck nous raconte que Brancusi avait dans son atelier « des troncs d'arbres tronchés obliquement » qu'il regardait — disait-il — « chaque jour, matin et soir, fasciné par la structure intérieure du bois » [19].

Qui d'autre que lui aurait pu parler avec plus de piété et de tendresse des mystères du bois? « Songe, disait Brancusi au sculpteur Mac Constantinesco, que le chêne qui est devant toi est un aïeul sage et bonhomme. La parole de ton ciseau doit être respectueuse et aimante. C'est seulement ainsi qu'on peut le contenter . . . » [20].

Ces métaphores elles-mêmes semblaient arrachées au monde des forêts. On sait avec quelle profonde vénération il a comparé Rodin à un chêne puissant à l'ombre duquel les pauvres herbes ne sauraient pousser.

Exigeant, il choisissait avec soin son matériau. Nous savons qu'il préférait la pierre jaune des carrières des catacombes de Paris, qu'il a utilisée — par exemple — pour la réalisation de *La Sagesse de la Terre* [21]. Souvent il allait chercher lui-même cette pierre et la transportait sur ses épaules.

D'autres fois il se rendait jusqu'en Bretagne, uniquement parce qu'il avait ouï dire que là-bas, dans quelque village, on démolissait de vieilles maisons datant du moyen âge ; il en apportait ensuite les poutres dans son atelier [22].

Son ancienne élève, Militza Patraşco, nous raconte qu'il était sans cesse hanté par « un amour maladif du matériau » [23],

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mais son âpre passion s'alliait à un profond respect.

Sir Herbert Read considère que « l'importance de l'œuvre de Brancusi consiste en premier lieu dans le respect qu'il avait pour la nature des matériaux nécessaires à l'exercice du métier » [24].

« Nous nous trouvons devant l'un des efforts artistiques les plus importants, qui vise à vaincre et à anéantir la matière », notait l'éminent philosophe roumain Tudor Vianu [25].

« A toute heure du jour qu'on pénétrât dans son atelier, on trouvait Brancusi au travail, en combat avec la matière rétive que l'artiste réussissait à dompter » [26].

Il travaillait tout le long du jour, en déployant un labeur terrible, patient et très réfléchi. Ce n'était pas une intelligence spontanée. Il ne laissait rien au hasard.

En vérité, tout était pensé avec un tel sérieux, que l'élaboration et le processus de métamorphose d'une œuvre duraient souvent des dizaines et des dizaines d'années.

Le cycle du *Baiser*, le cycle des *Colonnes Infinies*, celui des *Oiseaux*, témoignent de cette lente, fertile et fervente méditation.

La sincérité, la ténacité et la connaissance du métier dans ses détails les plus secrets, étaient, chez Constantin Brancusi, indissolublement et inextricablement reliées à sa création et à sa conception intellectuelle, esthétique et spirituelle ; la carrière du sculpteur a été établie sur ces coordonnées et construite sur des bases très sérieuses et très durables.

Afin de créer comme un démiurge, Constantin Brancusi a dû peiner comme un esclave.

« *Créer comme un Dieu, ordonner comme un roi et travailler comme un esclave* », ce sont d'ailleurs ses propres paroles, qui seraient bien à leur place, gravées sur l'écu de cet âpre lutteur, artiste et artisan.

Notes

[1] *Mitropolia Olteniei*, 1963 n° 3–4,; V.I. Popesco-Cilieni, *Biserici, tîrguri şi sate din Gorj*, Craiova, 1944, p. 81.

[2] Archives de l'Etat, Craïova ; fonds de la Préfecture de Dolj, dossiers 58/895, fol. 41.

[3] Relaté par le menuisier Nicolae Mirtoiu, son ancien collègue à l'Ecole des Métiers, ainsi que par l'avocat Şerban Tzuculesco ; le buffet lui avait été commandé par Ion Mitesco (rue Unirea, Craïova).

[4] Archives de l'Etat, Craïova, dossier 4/1902, fol. 430. Selon l'hypothèse de monsieur Werner Hofmann - directeur du « Museum des 20. Jahrhunderts » de Vienne il s'agirait de l'importante fabrique viennoise de meubles artistiques « Tonette ». Afin de vérifier cette hypothèse, M. Hofmann se proposait de faire des recherches dans les archives de l'ancienne fabrique. (*Colocviul Brâncuşi (13–15 Octombrie 1967)*, Bucureşti, 1968, p. 153)

[5] Camil Baltazar, *Militza Pătraşco*, dans « *Tiparniţa Literară* », 1929, janvier.

[6] Camil Ressu, *Brâncuşi* (ms. inédit).

[7] Cette photo a été publiée en 1964 dans notre revue (Tome I, n°. 1, p. 91).

[8] Ancienne secrétaire de l'écrivain français, habitant elle aussi Place Dauphine (n°. 22), Ottilie Cosmutza a publié, outre des articles dans les périodiques : *Promenades d'Anatole France* (Calman Lévy, Paris, 1924); *Visage de Bourdelle* (Armand Colin, Paris, 1931) sous le pseudonyme « Sándor Kémeni ».

[9] Ion Măgură [N. Vaschide], *Lettres de Paris. Les Roumains aux Salons*, dans « L'Indépendance Roumaine », 1906, 20 mai/2 juin.

[10] Pierre Schneider, *Unde începe marele Brancusi*, dans « Contemporanul », 1966, 13 février.

[11] André Salmon, *Propos d'Atelier*, Paris, 1922, p. 172.

[12] Pierre Schneider, *art. cit.*

[13] Paul Sterian, *Artişti români la Paris*, dans « Gândirea », 1929, juin-juillet.

[14] Ilya Ehrenburg, *Fernand Léger*, dans « Secolul 20 », 1967, n° 4.

[15] Paul Morand, *Papiers d'identité*, Paris, 1931, p. 231.

[16] Carola Giédion Welcker, *Constantin Brancusi*, Neuchâtel, 1958, p. 199.

[17] Petru Comarnescu, *Brâncuşi şi tinerii artişti* dans « Cronica », 1967, 18 mars.

[18] Ionel Jianou rapporte ce propos du sculpteur (*Brancusi*, Paris, 1964, p. 67–76).

[19] Cecilia Cutzesco-Storck, *O viaţă dăruită artei*, Bucarest, 1967, p. 50.

[20] Mac Constantinesco, *Artă şi Artişti – Brâncuşi*, dans « Cuvântul », 1930, 4 mars.

[21] L'ingénieur nonagénaire George Romaşco (ami du sculpteur et premier acquéreur, en 1910, de la *Sagesse de la Terre*) nous a confié que cette

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

œuvre a été taillée dans un bloc que Brancusi avait trouvé dans les carrières -- les « savonneries » des catacombes de Paris. Cette allégation est confirmée par le géologue Dan Patrulius, chef de secteur à l'Institut de géologie de l'Académie Roumaine, qui certifie qu'il s'agit d'un calcaire crinoïdal du bassin de la Seine (v. « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », tome I, 1964, n° 2, p. 394, 400).

[22] GEORGES OPRESCO, *Brâncuşi*, Bucureşti, 1964, p. 29.

[23] C. B., *art. cit.*

[24] GEORGE CUIBUŞ, *Brâncuşi în muzeele lumii*, dans « Tribuna », 1965, 7 octobre.

[25] T. VIANU, *Prima expoziţie internaţională a* « Contimporanului », dans « Mişcarea literară », 1924, 6 décembre.

[26] MAC CONSTANTINESCO, *art. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NICOLAE GHIKA-BUDEŞTI — 100 ANS DEPUIS SA NAISSANCE

Grigore Ionescu

Nicolae Ghika-Budeşti, dont nous célébrons le centenaire de la naissance à la fin de l'année 1969, compte parmi les plus importants architectes roumains qui se sont illustrés par leur activité de constructeurs et par leur participation à la vie culturelle roumaine pendant la première moitié du XXe siècle.

Descendant d'une famille princière de Moldavie, fils d'Eugène Ghika-Budeşti, un boyard cultivé, peintre et musicien amateur, Nicolae Ghika-Budeşti est né à Jassy le 3 janvier 1870 (22 décembre 1869 — ancien style). Il passa les premières années de son enfance dans sa maison natale, fit ses classes primaires en Suisse, à Lausanne, et commença à l'Ecole Monge de Paris ses études secondaires qu'il termina à Jassy, aux « *Institutele Unite* », où il obtint en 1888 le diplôme de baccalauréat.

L'activité assidue dans le domaine de la construction qui caractérise en Roumanie les dernières décennies du XIXe siècle, ainsi que son penchant pour les sciences mathématiques dirigèrent ses pas vers des études techniques. Il entra en 1889 à l'Ecole des Ponts et Chaussées de Bucarest, où à partir de 1889 il apprit la science de la construction auprès d'Anghel Saligny, T.C. Istrate et Ion Cantacuzino. Ingénieur diplômé de cette excellente institution d'enseignement supérieur de Bucarest en 1893, Nicolae Ghika-Budeşti, sentant comme son devancier Ion Mincu, que les connaissances purement techniques ne suffisaient pas à ses aspirations, voulut apprendre aussi l'art de l'architecture. Décidé à ne pas mettre en balance les avantages et les désavantages découlant d'une pareille décision, qui entraînait une prolongation sensible des années d'études, il renonça à l'exercice de la profession d'ingénieur qui, à cette époque, aurait pu lui assurer une excellente situation matérielle, et partit en automne 1893 à Paris pour étudier l'architecture. Inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts, il suivit les cours de la section d'architecture avec un remarquable succès. Il fut l'un des élèves préférés de Laloux pour les projets d'architecture et obtint son diplôme d'architecte en 1901. Esprit pondéré et possédant une solide culture technique, Nicolae Ghika-Budeşti sut mettre ces leçons à profit, quoique l'enseignement de l'architecture fût organisé en France à cette époque — comme d'ailleurs longtemps après — dans l'esprit d'un académisme pétrifié, mettant presque exclusivement l'accent sur le côté artistique.

Une série de voyages d'études — entrepris à travers les villes et les centres historiques de France, d'Italie et de Grèce pendant ses années d'Ecole ainsi qu'après l'obtention du diplôme d'architecte — lui facilitèrent une plus ample compréhension des problèmes d'histoire de l'architecture qui s'étaient posés devant lui pendant ses études. Des recherches attentives dirigées sur un grand nombre de monuments représentatifs de l'architecture universelle et la perception de leur valeur et de la place qu'ils tiennent dans le développement de la culture matérielle des peuples respectifs ont contribué à élargir son horizon artistique et à préciser ses propres buts et la direction qu'il allait suivre honnêtement et avec érudition au cours de sa carrière d'architecte.

Rentré dans son pays à l'époque où les efforts de son devancier Ion Mincu et de son ancien condisciple de Paris, Petre

REV. ROUM. HIST. ART. 1969. 6. 31 33

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Antonescu, avaient tracé à l'architecture roumaine une voie dont le but poursuivi avec persévérance était d'affirmer l'existence d'un caractère national spécifique, Nicolae Ghika-Budeşti se rallia avec conviction au même idéal. Nommé en 1905 architecte du Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique et transféré en 1906, en cette même qualité, à la Commission des Monuments Historiques dépendant du même ministère, il se dédia avec passion à l'étude de l'ancienne architecture roumaine et élabora — en donnant la priorité aux monuments qui devaient être restaurés — des études monographiques et techniques qu'il publia dans le Bulletin de la Commission des Monuments Historiques, dès 1908, date de parution du premier numéro de cette précieuse publication de spécialité. Par la suite, comme chef du service technique de cette Commission pendant plus de 30 ans, puis, jusqu'à la fin de sa vie, en qualité de membre de la même Commission, il contribua par ses projets autant que par ses avis, à mettre sur de solides bases scientifiques l'activité de restauration des monuments historiques de son pays. En dehors des nombreux travaux de restauration qu'il effectua dans le cadre du service technique de la Commission des Monuments Historiques, Nicolae Ghika-Budeşti projeta et exécuta aussi, dans l'esprit et les formes de l'architecture autochtone qu'il continua à étudier avec passion et avec soin, un certain nombre d'édifices nouveaux — bâtiments publics, résidences particulières, églises. Son œuvre la plus représentative de ce point de vue est le palais construit à Bucarest, sur la chaussée Kiseleff, pour abriter le musée national d'art. L'édifice, conçu initialement à quatre ailes symétriques autour d'une vaste cour intérieure, fut commencé en 1912 et continué avec de grandes difficultés après la première guerre mondiale; il fut inauguré enfin en 1939, après la construction de trois seulement des quatre ailes projetées [1]. Ayant la façade principale dominée au milieu par une tour monumentale pourvue d'un belvédère, ainsi que de colonnades et d'autres éléments d'architecture habilement employés, s'inspirant d'éléments et de formes traditionnels, construit en matériaux durables — pierre et briques apparentes — , l'édifice s'impose dès le premier abord et met en évidence les dons exceptionnels d'artiste et de constructeur de son auteur.

Un souci également louable du choix des proportions et de l'interprétation novatrice des formes de l'architecture roumaine traditionnelle peut être constaté aussi dans quelques autres édifices, parmi lesquels nous rappelons le Lycée de Rîmnicu Vîlcea, l'église gréco-catholique de la rue Polonă de Bucarest, le mausolée du poète Vasile Alecsandri à Mirceşti (département de Jassy) et sa propre maison de la rue Sevastopol de Bucarest.

Remarquable auteur de projets et constructeur, praticien consciencieux et avisé dans les problèmes de la conservation et de la restauration des monuments historiques, guide estimé de ses élèves pour leurs projets — il remplit ses fonctions de professeur dans l'enseignement supérieur de l'architecture entre 1908 et 1912, en qualité de chef de travaux, puis avec le titre de maître de projets d'architecture jusqu'en 1938, année où il prit sa retraite — N. Ghika-Budeşti s'est distingué également comme auteur de nombreuses études sur des problèmes de l'architecture médiévale roumaine.

Avant l'institution, en 1892, de la Commission des Monuments Historiques ou, plus exactement, avant l'apparition en 1908 du Bulletin de la Commission des Monuments Historiques, les études monographiques concernant les anciens monastères et églises de Roumanie ont constitué une préoccupation peu courante. Il faut cependant citer parmi les auteurs les plus assidus et compétents de tels travaux Alexandru Odobescu et surtout l'évêque Melchisedec Ştefănescu. Après l'apparition régulière de cette nouvelle publication de spécialité il n'y eut pas un seul trimestre — le bulletin était une publication trimestrielle — où des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

études de ce genre ne soient publiées. Aux côtés des collaborateurs les plus féconds du bulletin dans ce domaine — et je pense surtout à Nicolae Iorga et à Gheorghe Balş — le nom de Nicolae Ghika-Budeşti s'inscrit avec honneur dans l'historiographie de l'art médiéval roumain.

Si par les édifices relativement peu nombreux réalisés sur ses plans, de même que par les cours d'architecture tenus à l'Institut de l'enseignement de l'architecture de Bucarest, N. Ghika-Budeşti nous a laissé un précieux témoignage de ses qualités de connaisseur, de constructeur et d'interprète habile des formes de l'architecture roumaine traditionnelle, nous considérons comme encore plus important l'apport de sa longue activité d'investigation des monuments religieux de l'ancienne architecture roumaine, activité qui le mit à même de publier, par les soins et dans la collection de la même Commission des Monuments Historiques, une vaste monographie dédiée à l'*Evolution de l'architecture religieuse de Valachie et d'Olténie*, ouvrage en quatre tomes compacts parus respectivement en 1927, 1930, 1932 et 1935. Sans avoir pu égaler en érudition et en intuition Gheorghe Balş — qui nous a laissé une œuvre capitale pour l'architecture moldave du Moyen Âge — , en fixant pour son ouvrage un cadre géographique et historique trop étroit et en mettant l'accent plutôt sur les influences venues du dehors que sur les synthèses et sur l'apport local dans l'évolution historique de l'architecture roumaine, N. Ghika-Budeşti a néanmoins le grand mérite d'avoir mis à notre disposition un inventaire quasi exhaustif des églises bâties pendant le Moyen Âge en Valachie et en Olténie. Possédant à fond des connaissances d'ingénieur, il s'est consacré surtout à l'étude approfondie des structures spécifiques et des formes des églises roumaines, qu'il a analysées dans tous leurs détails, en formulant des observations précieuses au sujet des matériaux, de la technique, de la plastique monumentale et de la décoration architecturale, et établissant en même temps une classification scientifique et détaillée des types.

Les descriptions minutieuses, les relevés, les dessins et les photographies contenus dans ces quatre grands volumes constituent un matériel documentaire vaste et varié, extrêmement précieux aussi bien pour quiconque étudie l'histoire de l'architecture roumaine, que pour les conservateurs et les restaurateurs de monuments historiques. Ce matériel a été remanié, condensé et présenté par l'auteur lui-même dans quatre conférences qui, après avoir été données en 1937 à la Sorbonne (Ecole des Hautes Etudes, section des sciences religieuses) ont été revues et publiées dans le Bulletin de la Commission des Monuments Historiques, 1—2, 1942, sous le titre *L'Ancienne architecture religieuse de la Valachie — essai de synthèse*. Comme son titre l'indique, l'ouvrage constitue un précieux essai de synthèse de l'évolution de l'architecture religieuse roumaine de Valachie, par laquelle N. Ghika-Budeşti, le chercheur et l'homme de science, complétait — peu de temps avant la fin de sa vie, survenue le 16 décembre 1943 — l'autre synthèse, peut-être plus large et plus éloquente à certains égards, que nous suggèrent les édifices réalisés selon ses plans.

Notes

[1] Complété par une salle de conférences et une aile bâties ultérieurement entre les deux ailes latérales, mais dans un style nettement moderne, l'édifice abrite à présent le Musée d'Histoire du Parti Communiste Roumain.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES TERRES CUITES ANTIQUES DE LA COLLECTION MARIE ET Dr G. SEVEREANU DU MUSÉE D'HISTOIRE DE LA VILLE DE BUCAREST *

Mihai Gramatopol et Virgilia Crăciunescu

De nos jours, quand les grands monuments et les établissements importants ont été depuis longtemps épuisés de tout ce qu'ils pouvaient fournir de plus frappant sur la civilisation de leurs créateurs et de leurs habitants, l'accent dans les recherches contemporaines sur l'art ou la culture matérielle de l'antiquité tombe sur une série de catégories de l'art miniatural, si étroitement relié par sa nature à l'industrie artistique. Le nombre des figurines en terre cuite découvertes dans les fouilles, ou accidentellement, se trouvant dans des collections publiques ou privées, est impressionnant. Elles sont en grande partie inconnues, quoique les publications dans ce domaine soient nombreuses et que l'intérêt qu'elles ont éveillé date de près d'un siècle. Il devient de plus en plus impérieux de réaliser par collaboration internationale un ouvrage ayant le caractère d'un *Corpus*. Nous considérons que le matériel coroplastique est tout aussi éloquent que la céramique réunie dans le monumental *Corpus vasorum antiquorum* continuant à être tenu à jour et auquel on a récemment ajouté un second volume roumain comprenant les vases antiques de la collection Maria et Dr G. Severeanu ainsi que ceux d'autres collections privées de Roumanie [1]. Les statuettes et les reliefs décoratifs en terre glaise cuite sont tout aussi importants

Les 146 terres cuites qui font l'objet de cet ouvrage ont été collectionnées par le Dr G. Severeanu pendant de longues années, au cours de voyages entrepris en Italie, Grèce, Turquie; quelques-unes de ces pièces ont été achetées dans la collection du Col. Skitinski, ancien attaché militaire de Russie à Constantinople; celui-ci avait collectionné à son tour du matériel sur la côte septentrionale de la mer Noire, en Grèce, en Turquie, etc. D'autres, comme nous le verrons plus tard, ont été collectionnées par le donateur en Dobroudja.

Les figurines en terre cuite forment l'une des catégories importantes de documents au moyen desquels nous pouvons apprendre à connaître l'art antique car, grâce au grand nombre d'exemplaires produits pendant des siècles, ces réalisations de l'industrie artistique sont parvenues jusqu'à nous, illustrant à fond l'art des coroplastes antiques sur toute l'aire d'extension ou d'influence de la civilisation gréco-romaine.

Quoique produits de série, certaines pièces destinées à une clientèle aisée ont été travaillées avec soin et ont été retouchées dans les détails, devenant ainsi des œuvres d'art que l'on peut comparer à toute autre réalisation des arts majeurs.

Outre le fait qu'elles sont des documents qui illustrent la virtuosité à laquelle pouvaient atteindre les artisans de l'antiquité dans ce domaine de l'art miniatural, les figurines en terre cuite présentent encore une autre importance, par leur caractère de marchandise facilement accessible à tous et qui, de même que les vases en céramique, ont circulé sur les routes commerciales de l'antiquité jusque dans les colonies les plus éloignées, étant transportées de là par les autochtones dans leurs établissements à l'intérieur des territoires. Elles attestent ainsi d'une part les relations commerciales entre les diverses villes du monde grec, et d'autre part, les rapports que les étrangers d'au-delà des mers entretenaient avec les populations au milieu desquelles ils étaient venus habiter pacifiquement.

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 35 68

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pour la connaissance de l'art miniatural des centres producteurs respectifs et pour la découverte de leurs relations commerciales, que les monnaies, auxquelles une initiative au niveau international a destiné des publications sous forme de *Sylloge* pour les principales collections de chaque pays, qui feront ensuite partie d'un *Corpus* organisé par régions géographiques.

Nous considérons donc comme justifié notre souhait de voir l'importante catégorie de monuments à laquelle appartiennent aussi les pièces dont nous nous occupons dans cet ouvrage enregistrée de manière rigoureusement scientifique, afin de réaliser dans le temps, par collaboration internationale, une œuvre dont l'utilité nous paraît aujourd'hui d'autant plus évidente qu'elle comblerait ce qui constitue actuellement une lacune dans l'ensemble des études regardant l'antiquité gréco-romaine.

Les recherches dans ce domaine sont aujourd'hui assez avancées, au point que, en identifiant dans les grandes lignes les caractéristiques typologiques et techniques des principaux centres producteurs de figurines, ainsi que leur chronologie absolue, il nous est permis de manœuvrer aisément un matériel de comparaison et d'esquisser les moyens efficaces pour réaliser le *Corpus* projeté.

D'autre part, la possibilité d'avoir sans cesse en vue, pour la typologie comme pour le mode de réalisation artistique, les nombreux monuments de la plastique majeure, constituerait une facilité de plus. C'est justement sur des travaux qui, par leur caractère rigoureusement scientifique, sont autant de pierres de fondation pour un futur *Corpus* que notre ouvrage s'est surtout appuyé ; il s'agit, pour ne citer que quelques-uns, du catalogue de R.A. Higgins pour les terres cuites archaïques et classiques du British Museum, du catalogue de Simone Mollard-Besques comprenant les figurines de Myrina, qui se trouvent dans les collections du Louvre et des Universités de France, de la monographie de G. Kleiner sur les figurines de Tanagra, ainsi que de l'ouvrage classique de Franz Winter relatif à la typologie des figurines en terre cuite.

Le souci d'inventorier et de classer les statuettes ou les reliefs en terre glaise cuite date depuis la fin du siècle passé et a eu comme résultat la publication d'importantes collections, dont certaines ont été dispersées ou ont complètement disparu. Malheureusement, bon nombre de ces catalogues qui enregistrent des collections riches en matériel ne sont pas illustrés, ou le sont d'une manière insuffisante, ce qui les rend pratiquement inutilisables. Nous pensons en premier lieu à l'ancien catalogue du Louvre [2], à celui du Musée d'Archéologie d'Athènes [3], à celui du Musée Impérial de Constantinople [4] ou à des ouvrages plus récents, tels que le catalogue du Musée de l'Acropole [5].

Depuis le tableau d'ensemble plus ou moins complet sur l'art des coroplastes antiques [6], jusqu'aux études approfondies sur certains centres renommés, — Tanagra [7], Corinthe [8], Myrina [9] — ou sur la production abondante de Sicile, dont nous parlerons au cours de ce catalogue, la bibliographie de spécialité a rendu actuellement possible la détermination, avec un haut cœfficient de précision, des principaux types, des centres de production, ainsi que la datation de ces monuments.

Si, pour la période archaïque et classique, les grands problèmes qui se posent en ce qui regarde la production de figurines en terre cuite sont dans une certaine mesure bien définis, nous ne pouvons affirmer la même chose pour l'époque hellénistique. Ceci s'explique d'abord par une cause objective, notamment l'augmentation considérable de la production de ce genre, ainsi qu'une circulation plus intense des types, soit par l'intermédiaire des moules, soit directement, par la diffusion des statuettes mêmes.

L'étude est rendue ainsi deux fois plus difficile, comme le remarque D. Burr-Thomson [10]. Cependant nous avons maintenant le précieux concours de la plastique

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

majeure [11], tandis que, toujours pour cette période, l'étude de la coroplastie même nous fournit des données importantes pour de nombreux genres de l'art antique, pour ne citer que celui du portrait [12].

C'est également vers la fin du siècle passé qu'on a commencé à s'occuper des figurines en terre cuite se trouvant dans les collections publiques roumaines [13]. Nous sommes cependant loin d'avoir publié toutes les collections, importantes ou pas, publiques ou privées, qui se trouvent dans notre pays. Nous mentionnons entre autres la collection du Musée National d'Antiquités, du Musée d'Archéologie de Constanța, les collections M. Herovanu, E. Jebeleanu, M. Slobozeanu, composées en grande partie de pièces provenant des cités grecques de Dobroudja, sur le littoral de la mer Noire. Parmi elles, la collection Severeanu occupe une place prépondérante, tant par le nombre des pièces, par la variété des types qui en font partie, par la multitude des centres de production dont ils proviennent et qui étaient dispersés sur toute l'étendue du monde gréco-romain, que par l'étendue de la gamme chronologique, depuis l'époque archaïque jusqu'à la fin du IIe siècle de n.è.

Dans ce qui suit, nous essayerons de passer sommairement en revue les problèmes soulevés par le matériel que nous publions, tenant à indiquer dès le début que la méthode employée pour le catalogue est celle du classement chronologique du matériel par centres de production. Ce classement a été fait en premier lieu selon des critériums typologiques, ensuite, et seulement où cela a été possible, selon des critériums de pâte, qui, comme on le sait, n'offrent presque aucune garantie.

Vu le fait que peu de pièces portent une indication sur l'endroit ou elles ont été découvertes, ou du moins sur le lieu et les circonstances où elles ont été acquises, que, dans l'état actuel de nos connaissances nous ne pouvons distinguer d'après des critériums de pâte si une figurine a été produite dans telle ville d'après un moule venu d'un centre renommé ou si la figurine comme telle y a été importée de ce centre et enfin, considérant une troisième possibilité selon laquelle un type étranger a pu être adopté et répandu dans une autre région, nous nous sommes arrêtés en dernière instance à la solution de la classification par centres selon la typologie, selon le spécifique artistique de ces centres, dans une période déterminée, et enfin selon les caractéristiques essentielles de leur vision artistique pendant toute la durée de leur activité.

✧

Parmi les pièces appartenant à la coroplastie étrusque qui se trouvent dans la collection Severeanu, il faut remarquer les têtes votives nos 2 et 3 et le buste no 4. Les deux premières sont des exemplaires remarquables du genre, travaillés du point de vue technique avec un soin tout particulier.

Les reliefs décoratifs nos 6, 7 et 8, quoique dans un état de conservation beaucoup trop fragmentaire, nous permettent toutefois de deviner l'esthétique de leur ensemble. L'antéfixe no 9 est pourtant bizarre; elle porte l'indication d'avoir été découverte à Kertch, mais elle a des similitudes parfaites avec le matériel de ce genre découvert à Pompéi. En fait, la seule raison qui nous permet d'avoir des doutes est la nature de la pâte qui contient des ingrédients de couleur noire, pâte caractéristique pour certaines cités grecques du Pont Euxin, comme par exemple Sinope.

Comme illustration de ce que nous avons mentionné plus haut sur la circulation des types, nous remarquons une imitation sicilienne d'après un prototype rhodien archaïque (no 20), ainsi que quelques similitudes avec certaines figurines découvertes à Délos, datant du IVe—IIIe siècles av.n.è. (no 26). Dans le même sens, nous relevons la réplique béotienne datant du Ve siècle av.n.è. (no 38) d'un type rhodien, sa diffusion sur la côte septentrionale de la mer Noire, ainsi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que sur la côte occidentale, à Apollonia, en Thrace.

L'influence des types attiques s'est avérée aussi grande que celle des types rhodiens, du moins pour la période s'étendant entre la fin du Ve siècle av.n.è. — début du IVe siècle av.n.è. Nous nous référons à la pièce attique n° 52, dont les répliques en Dobroudja sont les figurines n°s 63 et 64. La figurine n° 71 provenant de Tomis est également une réplique du type attique mentionné, mais par la filière nord-Pontique.

Dans le catalogue que nous avons élaboré, toute une série de pièces sont classifiées comme appartenant à des ateliers de Dobroudja (n°s 54—70), sans porter l'indication sur l'endroit de leur découverte, comme dans le cas de celles attribuées à Tomis et Callatis qui sont considérées autochtones aussi par le fait que, du point de vue typologique, nous n'avons pas rencontré leur prototype dans d'autres centres, au cours du matériel bibliographique dont nous avons disposé.

Nous avons fait cette classification en nous basant sur la connaissance personnelle que nous avons du matériel coroplastique découvert en Dobroudja et qui pour la plus grande partie est inédit. Il se peut que de nombreuses pièces classifiées dans la catégorie des centres non identifiés proviennent aussi de Dobroudja, cependant pour nous ceci n'est pas prouvé. Une publication exhaustive du matériel de Dobroudja, une détermination aussi exacte que possible du « style » de chaque centre coroplastique sur le littoral roumain de la mer Noire, aboutiront implicitement à leur donner une attribution précise.

Grâce au matériel que nous avons eu à notre disposition à Tomis et à Callatis, dans les collections des musées de ces deux villes, nous avons pu nous rendre compte qu'il est possible de parler d'un style callatien, différant aussi bien de celui des ateliers de Tomis que de ceux d'Histria, même si toutes les phases et les particularités de la coroplastie de Dobroudja ne sont pas encore connues avec précision.

En ce qui concerne les statuettes du Musée d'Archéologie de Constanța, nous sommes dans l'attente d'un catalogue sommaire [14], qui permettra des recherches ultérieures plus détaillées à leur sujet.

Les recherches archéologiques plus anciennes n'ont fait, dans ce domaine, qu'enregistrer les fragments découverts dans les fouilles de Callatis [15], fragments dont certains sont restés dans les dépôts du musée local et ont été perdus, tandis que d'autres sont probablement parvenus au Musée National d'Antiquités de Bucarest.

Deux statuettes en bon état de conservation, provenant de Tanagra, ont été découvertes à Callatis [16], en dehors de quelque 200 autres figurines et fragments de figurines provenant du même *monte testaccio* de Callatis et restées inédites [17]. Elles se trouvaient dans ce dépôt de déchets avec des fragments de céramique, des fragments d'amphores timbrées, etc. A part quelques autres mentions sommaires [18], c'est à quoi se réduit le matériel bibliographique relatif aux figurines en terre cuite de Callatis publié jusqu'à présent.

La situation est encore plus précaire à Tomis: en dehors de quelques notes de D.M. Teodorescu, qui consigne surtout des figurines-jouets [19], le reste des découvertes de ce genre s'est perdu dans le commerce d'objets antiques, échappant à l'attention des chercheurs.

Par contre à Histria le matériel découvert a été soigneusement conservé; malheureusement il est encore inédit, nous n'en trouvons que quelques informations sporadiques chez S. Lambrino [20]. Récemment, certains fragments de l'époque hellénistique ont fait l'objet d'une publication dont l'importance consiste dans le fait qu'ils ont été chronologiquement encadrés selon des contextes stratigraphiques de Histria [21]. L'existence des ateliers de ce genre à Histria à une époque plus reculée a été attestée indirectement par la découverte d'un atelier de l'époque romaine (IIe siècle n.è.) dont les produits sont une suite naturelle de la coroplastie grecque. Il est à peine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nécessaire de souligner l'importance de cette découverte [22] si nous tenons compte que nous nous trouvons en fait devant le premier atelier de coroplastie mis au jour dans un établissement antique en Dobroudja.

De toute façon, nous sommes encore loin de réaliser l'image claire de la circulation des types dans les villes grecques de Dobroudja, pouvant nous éclairer sur les relations entre ces établissements et le reste du monde grec; elle complèterait les informations de ce genre puisées aux sources épigraphiques [23] et numismatiques [24] et à l'étude des amphores timbrées découvertes à Histria [25], Tomis [26] et Callatis [27].

Etant donné l'importance de telles informations, nous consignerons dans les lignes qui suivent nos observations sur le matériel identifié comme provenant des ateliers de coroplastie de Dobroudja.

Il faut d'abord mentionner l'influence des types de Tanagra dont nous supposons qu'il y a des répliques fréquentes à Histria, Tomis et Callatis, quoiqu'il soit nécessaire de faire une différenciation entre les préférences manifestées par chacune de ces cités dans diverses périodes pour les uns ou pour les autres des grands centres exportateurs. Les répliques locales des prototypes de Tanagra sont illustrées dans la Collection Severeanu par les pièces n°s 56–59.

Myrina était un autre centre important avec lequel la Dobroudja était en relation étroite. Les pièces n°s 96, 103 sont éloquentes en ce sens. A Callatis surtout, dans la mesure où nous avons pu nous en rendre compte, une certaine période est dominée par l'importation de Myrina et implicitement par les répliques locales de ces types; nous ne pouvons pas encore préciser la chronologie de cette période, car les conditions dans lesquelles ces pièces ont été découvertes, dans l'heureuse éventualité où il s'agirait de contextes stratigraphiques, nous sont entièrement inconnues. Faute de les connaître il est hasardé de faire des suppositions, car on sait qu'un type peut rester longtemps à la mode, ou peut être imité à une distance appréciable de temps par rapport au moment où il a été lancé.

Il faut également relever les relations entretenues par les cités de Dobroudja avec l'Afrique du nord [28], avec Cyrène surtout, comme il résulte de l'étude de la pièce n° 115 (datée du milieu du IVe siècle) qui a été achetée dans la collection Ionesco-Dobroudja. Du reste à l'époque romaine ces relations ont une intensité particulière, attestée surtout par le matériel céramique à glaçure olive (provenant des ateliers d'Alexandrie) ou par les lampes dont la typologie est caractéristique aux ateliers de la côte septentrionale de l'Afrique romaine.

Les ateliers des coroplastes de Tomis sont confirmés du moins pour la fin de l'époque hellénistique et le début de l'époque romaine par l'existence des ateliers apparentés de céramique en général et de lampes en particulier [29], ainsi que par le fait que nous trouvons à Tomis un type de figurine qu'on ne peut rencontrer, selon les informations que nous avons, dans aucun centre producteur. Il s'agit des statuettes n°s 72, 73, 74 qui évoluent du type Demeter et Koré sur le trône (n° 72) vers le type à deux Sirènes sur le trône à dossier (n°s 73 et 74). L'existence de ces représentations dans une cité maritime n'a rien de surprenant; nous savons que les Sirènes appartiennent à la démonologie aquatique.

Dans la Dobroudja antique une multitude de moules ont sûrement circulé, les uns d'importation, les autres fabriqués dans les ateliers locaux, comme en témoignent les moules de la collection E. Jebeleanu, de grandes dimensions, destinés à la production des têtes de statues en terre cuite, moules découverts et acquis à Callatis.

Il n'y a dans la Collection Severeanu qu'un seul moule (n° 77) appartenant à la typologie d'Olbia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La parenté typologique entre Myrina et Tanagra, basée sur un flux continu d'artisans béotiens vers l'Asie Mineure (IIIe–IIe siècles av.n.è.) est bien connue et peut être vérifiée aussi parmi les exemplaires de ces centres qui se trouvent dans la Collection Severeanu.

En ce qui concerne les statuettes de l'époque romaine, notre attention est attirée surtout par deux pièces plus importantes. Il s'agit de la statuette n° 137, datée d'après la coiffure de l'époque de Trajan. Il est difficile de dire à quel centre producteur elle appartient. En général l'activité des coroplastes de l'époque romaine est moins bien connue. Les recherches ont été dirigées surtout vers les productions de l'Egypte gréco-romaine. Le matériel romain découvert dans l'Agora d'Athènes peut offrir une image sommaire des types plus importants qui dominaient l'iconographie coroplastique de l'époque.

En Dacie romaine le matériel coroplastique est d'une richesse surprenante, tant en ce qui regarde les répliques de certains prototypes hellénistiques, qu'en ce qui concerne l'iconographie spécifique aux ambiances cultuelles et artistiques des ateliers producteurs.

La seconde statuette est le n° 138, datable, toujours par la coiffure, de l'époque des Antonins[30] et qui pourrait représenter Faustine la Jeune [31].

Quoique n'appartenant pas à l'époque grecque ou romaine, nous avons cru utile de publier deux figurines de type Vinča qui se trouvent dans la collection et qui datent de la fin du Néolithique (n°s 29–30) d'abord à cause de la beauté de leur réalisation artistique et ensuite parce qu'elles pourraient provenir de Banat ou d'Olténie.

La dernière division du catalogue de la collection concerne un matériel qui n'entre pas proprement dit dans la catégorie des figurines en terre cuite. Il s'agit des fragments de vases à reliefs (n° 144, bec de *oinohoe* et les n°s 145–146, fragments de *pithoi)* qui ont été omis par les auteurs du *Corpus vasorum antiquorum, Collection Severeanu* (cf. note 1).

Du point de vue artistique, la collection que nous présentons a une double importance. Tout d'abord elle illustre presque toutes les phases principales de la coroplastie grecque et romaine, offrant ainsi un tableau synoptique d'une variété peu commune pour une petite collection si nous la comparons aux collections de ce genre des musées archéologiques de tradition séculaire. En second lieu l'importance de la Collection Severeanu consiste dans la qualité artistique exceptionnelle d'un certain nombre de pièces assez grand par rapport à la totalité du lot; ainsi nous mentionnons quelques exemplaires de la coroplastie tarentine (n°s 14–18) et sicilienne (n°s 20–25), les pièces étrusques n°s 1 et 4, les statuettes de Tanagra (n°s 40–49), le jeune satyre en délire dionysiaque (n° 109), ou cet Eros dormant dans le calice d'une fleur (n° 96) – deux figurines qui par l'originalité de la représentation et leur air d'abandon sont de brillants exemplaires qui témoignent de l'atmosphère artistique de l'Asie Mineure à l'époque hellénistique.

C'est pourquoi nous considérons qu'il est de notre devoir d'apporter un hommage non seulement au collectionneur passionné et dévoué mais aussi à l'homme de goût et de grande sensibilité artistique qu'a été le Dr Georges Severeanu.

ITALIE

Etrurie

1 Tête d'éphèbe [32] aux cheveux disposés en rayons et bouclés autour de la figure, retenus par une *taenia*. Pâte de couleur orange avec traces de peinture blanche et rouge sur le front et sur la joue gauche. L'intérieur est creux, la tête étant composée de deux parties qui se joignent sur la ligne des boucles. La tête appartenait probablement à une statuette de grandes dimensions.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Chiusi (18935, 10,7×7,7×9,1 cm, I/1). IIIe—IIe siècles av.n.è. [33]

2 Tête votive d'éphèbe [34] dont la toge ramenée sur le sommet de la tête laisse apparaître des mèches de cheveux disposés en rayons sur le front. La partie arrière de la tête n'est pas modelée. Trou d'évent circulaire dans la région occipitale. La ligne de jointure des moules se trouve sur le bord de la toge. Pâte de couleur brique clair grossièrement granulée (19065, 31,5×20×15,5cm, I/2). IIe—Ier siècles av.n.è.

3 Demi-tête votive d'éphèbe dont la toge est ramenée sur le sommet de la tête et les cheveux sont disposés en boucles modelées descendant derrière l'oreille jusque sur le cou. Moule unique avec retouches ultérieures. Pâte de couleur brique, engobe rouge à patine verdâtre [35] (19066, 27×16,5×12 cm, I/3). IIe—Ier siècles av.n.è.

4 Buste votif féminin à collier, boucles d'oreilles et diadème de feuilles disposées en rayons. Les cheveux sont coiffés avec une raie au milieu et serrés derrière dans un chignon, avec deux mèches libres qui partent de derrière l'oreille et tombent sur les épaules. Trou d'évent circulaire placé derrière sous le chignon. Pâte de couleur brique clair (18933, 17×10,7×9,7 cm, I/5). IIe—Ier siècles av.n.è [36].

5 Vache, sur un socle d'une pièce avec le corps et les jambes de l'animal. Figurine votive travaillée dans deux moules qui se joignent sur la ligne dorsale. Pâte de couleur claire portant des traces de peinture rouge [37]. Chiusi (18867, 17,5×6,5×12,5 cm, I/9).

Italie centrale

6 Fragment de relief décoratif représentant Dionysos enfant, à cheval vers la gauche sur une panthère, la main droite posée sur la tête de l'animal et tenant dans la main gauche une bride en sarment de vigne avec feuilles et grappes. Pâte blanchâtre à granulation grossière et fragments de brique pilée dans la composition (19090, 13,8×11,2×3,6 cm, IV/11). Ier siècle av.n.è [38].

7 Fragment de relief décoratif représentant une partie du torse d'un satyre. Pâte blanchâtre à granulation grossière et fragments de brique pilée dans la composition (19084, 9,3×8,4×3,1 cm, IV/12). Ier siècle av.n.è [39].

8 Fragment de relief décoratif représentant les pieds de deux statues d'athlètes [40] (?) posées sur deux bases et séparées par une colonne. Pâte gris clair, contenant des parcelles de brique pilée (19088, 11,2×13,2×2,7 cm, III/11). Ier siècle av.n.è — Ier siècle n.è.

9 Antéfixe représentant une tête de Silène barbu avec couronne de feuilles et de fruits de lierre. Nombreuses traces de peinture rouge et blanche; l'œil gauche est peint en bleu foncé. Pâte de couleur brique clair à granulation grossière et ingrédients de couleur noire. Kertch (?) (19068, 22,8×19,5×6,7 cm, 1/4). Milieu du Ier siècle n.è [41].

10 Relief décoratif représentant un cavalier au galop vers la droite, ayant un bouclier circulaire, bombé, sous les pieds de devant du cheval. Pâte brique avec de faibles traces de peinture blanche. Le relief est très usé (18866, 14,1×12,5×3,9 cm, I/11). Art italique, Ier siècle av.n.è. — Ier siecle n.è [42].

11 Figurine représentant un personnage féminin assis sur le dos d'un sanglier (?) vers la droite. Socle d'une pièce avec le corps et les jambes de l'animal. Pâte de couleur orange clair avec traces de peinture blanche. Sorrente (18873, 10,5×9,1×4,2 cm, I/10). Ier siècle av.n.è. — Ier siècle n.è [43].

Tarente

12 Fragment de tête féminine avec *polos* (la moitié arrière est brisée). Pâte de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

couleur brique clair (20445, 4,6 × 3,2 × 2,3 cm, IV/1). Relief détérioré; selon les apparences, datable pour le milieu du Ve siècle av.n.è [44].

13 *Gorgoneion*, antéfixe. Pâte blanchâtre à granulation grossière; traces de peinture blanche (19067, 20,3 × 21,2 × 6,6 cm, I/6). Fin du Ve siècle av.n.è [45].

14 Fragment de buste de Dionysos avec *stéphané* et fleur de lotus (brisée) pardessus. Sur le bras gauche, les plis du manteau. Pâte blanc jaunâtre très fine (18961, 16,1 × 11,3 × 5,7 cm, I/7). Fin du Ve siècle av.n.è [46].

15 Tête de Dionysos [47] avec *taenia* et *stéphané*. La palmette supérieure est brisée et les éléments floraux collés au *taenia* sur les tempes sont tombés. Pâte jaunâtre. Achetée en Sicile (18937, 10 × 7,7 × 5,8 cm, IV/3). Début du IVe siècle av.n.è [48].

16 Fragment de statuette représentant Dionysos couché, appuyé sur le coude gauche (qui manque). Pâte rose jaunâtre à granulation fine (20542, 13,5 × 5,7 × 3,5 cm, II/6). Début du IVe siècle av.n.è [49].

17 Fragment de statuette représentant Dionysos [50] couché, appuyé sur le coude gauche, avec *taenia*, dont les bouts retombent sur les épaules, *stéphané* à palmette et trois rosettes. Pâte rose jaunâtre, fine, avec traces de peinture blanche et rouge (18845, 20 × 8,2 × 3,7 cm, II/7). Début du IVe siècle av.n.è [51].

18 Fragment de tête de femme avec *taenia* et *stéphané*; les cheveux encadrent la figure; deux mèches passées derrière les oreilles pendent sur les épaules. Pâte fine, rose jaunâtre. Achetée en Sicile (18936, 6,6 × 4,9 × 3,3 cm, IV/2). Début du IVe siècle av.n.è. [52]

19 Figurine féminine assise, coiffée en tranches de melon, avec *polos* et *himation* ramené sur la tête. Elle tient dans la main droite, sur les genoux, une *phiale*; dans la main gauche un cygne. Pâte fine de couleur rose jaunâtre, avec traces de peinture blanche (18967, 15,1 × 4,9 × 6,3 cm, II/9). Milieu du IVe siècle av.n.è. [53]

SICILE

20 La partie supérieure d'une statuette représentant Aphrodite [54] debout portant la *stéphané* sur la tête. Dans la main droite ramenée sur la poitrine elle tient une fleur. L'*himation* lui couvre l'épaule droite et de la main gauche qui pend le long du corps elle tire le *hiton*. Pâte fine jaunâtre avec traces de peinture rouge (18970, 15,3 × 8,9 × 3,4 cm, I/8). Imitation sicilienne d'un type rhodien archaïque. Début du Ve siècle av.n.è. [55]

21 Tête de femme avec *polos* et cheveux arrangés sur le front en « vagues ». Un voile descend de derrière la tête sur les épaules. Pâte fine jaunâtre (18844, 8,9 × 6,2 × 4,8 cm, IV/19). Milieu du Ve siècle av.n.è. [56]

22 Fragment de figurine représentant un personnage féminin debout portant le *hiton*. Les cheveux sont séparés et arrangés sur le front en « vagues », massés derrière les oreilles et retombant sur les épaules. Pâte blanc jaunâtre (18842, 10,6 × 4,7 × 2,7 cm × IV/8). Fin du Ve siècle av.n.è. [57]

23 Tête féminine aux cheveux serrés sur le front sous un diadème et tombant en boucles sur le cou. Pourrait être coiffée d'un bonnet à crête? (les détails sont brisés). Pâte rose blanchâtre à granulation fine (18855, 7,8 × 4,9 × 6,6 cm, IV/10). Début du IVe siècle av.n.è. [58]

24 Fragment de tête de femme avec *polos* et coiffure abondante dirigée vers l'arrière. Trou d'évent circulaire sur la nuque. Pâte grisâtre avec engobe jaunâtre et nombreuses traces de peinture blanche et rouge. Découverte à Syracuse en 1898 (18841, 6,6 × 4,9 × 3,7 cm, IV/7). Milieu du IVe siècle av.n.è. [59]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

25 Tête d'Aphrodite, légèrement inclinée vers la droite, les cheveux serrés dans un chignon derrière et deux coques sur le front. Pâte fine de couleur jaunâtre avec engobe gris (18949, 4,1×2,8×3,4 cm, IV/4). IVe—IIIe siècles av.n.è. [60]

26 Tête de femme légèrement inclinée vers la gauche, les cheveux serrés dans un chignon derrière et diadème sur le haut de la tête. Pâte fine de couleur jaunâtre avec légères traces de peinture blanche (20436, 5,9×3,8×3,7 cm, IV/6). IVe—IIIe siècles av.n.è. [61] Similitudes typologiques avec certaines figurines découvertes à Délos [62].

27 Tête de femme à coiffure abondante encadrant la figure, portant des boucles d'oreille globulaires. Sur la tête, les traces d'un diadème aujourd'hui disparu. Pâte fine de couleur brique avec engobe gris et traces de peinture blanche (20435, 5,9×3,9×4,1 cm, IV/5). IVe—III siècles av.n.è. [63]

28 Fragment de tête de femme légèrement inclinée vers la gauche; coiffure encadrant la figure et boucles d'oreille globulaires. Pâte de couleur brique avec engobe blanc-rose (18959, 5,1×3,1×1,8 cm, IV/15). IVe—IIIe siècles av.n.è. [64]

VINČA

29 Tête de figurine néolithique féminine de type Vinča, Yougoslavie. Les lignes qui suivent le contour des yeux et des boucles de cheveux sont incrustées de peinture blanche. Nombreuses perforations aux oreilles et au revers de la figurine. Pâte grise à engobe noir (19839, 5,7×4,5×4,4 cm, IV/13). Découverte, peut-être, au Banat. Néolithique récent [65].

30 Figurine néolithique représentant un homme; incisions sommaires aux yeux et au cou. Pâte grise foncée (21314, 5,3×2,8×3,1 cm, IV/14). Comme ci-dessus.

GRÈCE

31 Tête de figurine féminine hydrophore. Pâte blanc jaunâtre avec de faibles traces de peinture blanche (20444, 4,1×1,9×1,5 cm, V/1). Première moitié du Ve siècle av.n.è. [66] Analogies avec plusieurs statuettes d'Halicarnasse datées de la fin du même siècle [67].

32 Idem (18948, 3,9×2,5×1,4 cm, V/2).

Olynthe

33 Lion assis sur les jambes de derrière sur un petit socle rectangulaire. Pâte de couleur brique foncé à grosses granulations. La tête manque (20535, 6,7×8,4×3,1 cm, V/12). Fin du Ve siècle, début du IVe siècle av.n.è. [68]

Béotie

34 Cheval et cavalier. Pâte de couleur blanche jaunâtre décorée de bandes horizontales de peinture noire ou rouge (18869, 14,5× 10,1×4,7 cm, II/13). Daté du milieu du VIe siècle av. n.è. par analogie avec une pièce du British Museum provenant de Tanagra [69].

35 Cheval et cavalier, actuellement brisé. Pâte grise recouverte d'engobe noir. La queue du cheval brisée aussi (18875, 10,1×5,9×4,1 cm, II/12). Daté du milieu du VIe siècle av.n.è. [70]

36 Figurine féminine [71] funéraire, plate. La protubérance latérale droite manque (restaurée). Pâte jaunâtre à granulation grossière; traces de peinture blanche, brune et rouge (18868, 23,1×9,7× 3,1 cm, II/8). Fin du VIe siècle av.n.è. [72]

37 Hermès assis vêtu de la chlamide, le *pilos* sur la tête. Pâte rose brique à granulation grossière. Type qui provient probablement de Rhodes (18847, 8,2×3,8×3,1 cm, V/8). Milieu du Ve siècle av.n.è. [73]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

38 Figurine féminine, les mains sur les genoux, assise sur un trône à dossier; un voile descend de sa tête sur les épaules et les bras. Pâte rose jaunâtre à granulation fine (18964, 9,1 × 3,7 × 3,9 cm, V/3). Imitation béotienne d'un type de Rhodes [74]. La circulation de ce genre de figurines est très étendue. Nous ne savons pas encore lesquelles proviennent de Rhodes et lesquelles de Béotie. Dans les régions voisines de la Roumanie, des exemplaires identiques ont été trouvés sur la côte nord de la mer Noire [75] ainsi que sur la côte occidentale, à Apollonia [76]. Milieu du Ve siècle av.n.è.

39 Partie supérieure d'une figurine représentant Pan, drapé sur l'épaule gauche, tenant dans ses mains un *pedum et* un *lagobolon*. Au revers, trou d'évent rectangulaire, brisé. Pâte rougeâtre avec traces de peinture blanche (19903, 10,3 × 4,7 × 2,7 cm, V/4). Milieu du IVe siècle av.n.è. [77]

Tanagra

40 Statuette féminine drapée, le pied droit fléchi; de la main droite relevée, elle arrange l'*himation* qui descend de sur la tête et recouvre l'épaule et le bras gauche, replié et appuyé sur la hanche. La partie inférieure de la statuette et le piédestal manquent. Au revers, trou d'évent rectangulaire sur presque toute la hauteur de la pièce. Pâte brune avec traces de peinture blanche; état de conservation médiocre, très restaurée (20266, 17,5 × 8,1 × 3,4 cm, V/5). Début du IVe siècle av.n.è. [78]

41 Fragment de figurine féminine drapée, la main droite ramenée à l'hauteur de la poitrine, la main gauche baissée au long du corps soutient le vêtement. Pâte brique grisâtre recouverte d'engobe blanc sur lequel on peut encore voir des traces de peinture rouge (19902, 8,4 × 5,6 × 2,5 cm, V/7). Milieu du IVe siècle av.n.è. [79]

42 Figurine féminine drapée [80], la main droite ramenée sur la poitrine sous le vêtement, de la main gauche elle tient un éventail en forme de feuille de lierre. Trou d'évent circulaire dans la région dorsale. Pâte brique fine avec traces de peinture blanche, rouge et bleu-marine. Achetée à Tanagra (18923, 24 × 7,9 × 6,1 cm, II/2). Fin du IVe siècle av.n.è. [81]

43 Tête de femme légèrement inclinée vers la gauche, les cheveux serrés dans un chignon derrière et pris dans un réseau de rubans rassemblés en un bouton (brisé) placé sur le sommet de la tête. Pâte brune à granulation fine (18860, 4,6 × 2,5 × 3,6 cm, V/6). Fin du IVe siècle av.n.è. [82]

44 Statuette de femme [83], la jambe gauche fléchie, la main droite ramenée sur la poitrine sous le vêtement, assise sur une plaque rectangulaire. Coiffure en « branches de sapin » serrée derrière en un grand chignon. Pâte brique avec traces de peinture blanche. Trou d'évent carré dans la région dorsale (18931, 19,5 × 5,6 × 3,7 cm, II/1). Première moitié du IIIe siècle av.n.è. [84]

45 Figurine représentant un éphèbe, la main droite ramenée sur la poitrine sous le vêtement, la jambe droite fléchie; assise sur une plaque rectangulaire. Trou d'évent rectangulaire dans la région dorsale. Pâte grise à granulation moyenne, recouverte d'engobe blanc (18925, 21 × 6,5 × 4,4 cm, II/3). IIIe siècle av.n.è. [85]

46 Ephèbe avec *petasos* [86], le coude gauche appuyé sur un pilastre, le tout sur une base rectangulaire. Trou d'évent rectangulaire dans la région dorsale. Pâte brique clair avec traces de peinture blanche. Etat de conservation fragmentaire; la pièce a été très restaurée (18927, 26,8 × 9,1 × 7,1 cm, III/2). IIIe siècle av. n.è. [87]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

47 Ephèbe à *petasos* [88], actuellement tombé, le coude appuyé sur un pilastre, le pied gauche posé sur la base de celui-ci, le tout sur une plaque rectangulaire arrondie à la partie postérieure de la statuette. Trou d'évent carré dans la région dorsale. Pâte brique clair avec traces de peinture blanche (18928, 19,8×8,6×4,9 cm, III/3). IIIe siècle av.n.è. [89]

48 Ephèbe à demi nu, avec couronne, la main droite appuyée sur un pilastre, la main gauche repliée sur la hanche. Le pied droit croisé devant le gauche, le tout sur une base ovale. Trou d'évent circulaire dans la région dorsale. Pâte grise à granulation moyenne et faibles traces de peinture blanche et rouge (18965, 17,2×6,1×4,4 cm, V/9). IIIe siècle av.n.è. [90]

49 Fragment de figurine féminine drapée, retenant les plis avec sa main droite, la main gauche levée tenant un objet (actuellement manquant). Pâte brique à granulation moyenne (18850, 13,8×9,5×3,7 cm, II/11). Moitié du IIe siècle av.n.è. jusque vers l'an 100 av.n.è. [91]

Attique

50 *Koré* avec *peplos* [92] assise sur une base carrée, arrondie à la partie postérieure. Le pied droit légèrement plié. Trou d'évent rectangulaire dans la région dorsale. Pâte brique avec traces de peinture blanche (18929, 30,7×8,6×5,4 cm, III/1). Milieu du Ve siècle av.n.è. [93]

51 Figurine féminine, les mains sur les genoux, assise sur un trône à dossier (?) Les pieds reposent sur un tabouret. Elle porte un diadème sur la tête. Pâte rose jaunâtre avec traces de peinture blanche (18840, 13,3×4,9×5,7 cm, V/10). Milieu du Ve siècle av.n.è. [94]

52. Génie funéraire, la torche renversée dans la main droite, la main gauche repliée sur la hanche. Sur la tête un *calathos*. Moule unique, avec orifice de suspension à la partie postérieure. Pâte grise foncée avec traces de peinture blanche. Collection Ionesco-Dobroudja, 1913 (18968, 11,5×6,9×2,7 cm, V/13). IIIe siècle av.n.è. [95]

Corinthe

53 Poupée danseuse aux bras et aux jambes articulés. Elle tient en main un *tympanon* et porte sur la tête la *sphendoné*. Pâte grise avec traces d'engobe blanchâtre (18848, 15,3×4,4×2,1 cm, II/14). Fin du Ve siècle av.n.è. — début du IVe siècle av.n.è. [96]

DOBROUDJA

54 Figurine féminine, la main droite ramenée sur la poitrine, sous le vêtement. La jambe droite fléchie. Elle porte une couronne sur la tête. Assise sur une base peu élevée, ovale. Relief corrodé. Pâte jaunâtre, claire, à granulation moyenne; faibles traces de peinture blanche (18854, 12,4×4×3,3 cm VI/1). IIIe–IIe siècles av.n.è. [97]

55 Figurine féminine, la jambe droite fléchie et la main gauche ramenée sur la poitrine au-dessus du vêtement; assise sur une base rectangulaire. Pâte brique clair à granulation moyenne (18835, 13,3×4,6×3,3 cm, VI/5). IIIe–IIe siècles av.n.è.

56 Statuette féminine, la tête brisée, la jambe gauche légèrement avancée, assise sur une base plate rectangulaire. Pâte brique jaunâtre avec traces de peinture blanche (18843, 11,5×5,1×4,3 cm, VI/3). Réplique d'un prototype de Tanagra datable du IIe siècle av.n.è. jusque vers l'an 100 av.n.è. [98]

57 Statuette féminine, la tête brisée, la jambe gauche fléchie et la main droite ramenée sur le devant, tandis que la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gauche est appuyée sur la hanche; assise sur une base rectangulaire plate, arrondie à la partie postérieure. Pâte brique à granulation moyenne (20539, 12×4,2×3,5 cm, VI/2). IIIe—IIe siècles av.n.è.

58 Statuette féminine, la tête brisée, la main droite ramenée devant la poitrine et la jambe gauche fléchie, assise sur une base rectangulaire plate dont le coin droit est brisé. Pâte grise avec traces de peinture blanche (19856, 10,5×3,9×2,9 cm, VI/4). IIIe—IIe siècles av.n.è. [99]

59 Fragment de statuette féminine; la tête et la partie inférieure des jambes manquent. Pâte brique à granulation moyenne (20537, 9,8×5,2×2,6 cm, VI/6). Réplique d'un prototype de Tanagra datable du IIIe siècle av.n.è. [100] A notre avis, la réplique est beaucoup plus tardive que le prototype, datant peut-être de la fin du IIe siècle av.n.è.

60 Fragment de figurine féminine soigneusement travaillée. Pâte jaunâtre rose à granulation fine et traces de peinture blanche et rouge (20543, 7,5×5,5×1,9 cm, VI/7). IIIe—IIe siècles av.n.è.

61 Tête de femme légèrement inclinée vers la gauche. Pâte rose jaunâtre à granulation fine et traces de peinture blanche (18951, 6,9×5,7×4,9 cm, VI/11). C'est probablement une réplique d'un prototype de Myrina. IIIe—IIe siècles av.n.è.

62 Fragment de figurine représentant probablement un Eros. Pâte fine de couleur brique avec traces de peinture blanche et rouge (20547, 5,1×2,9×1,6 cm, VI/8). Réplique d'un prototype de Myrina. IIIe—IIe siècles av.n.è.

63 Fragment de figurine représentant un génie funéraire. Pâte brique à granulation moyenne, avec traces de peinture blanche et rouge (20540, 5,1×4,2×1,6 cm, VII/6). Réplique faite en Dobroudja d'après un prototype attique [101]. IIIe—IIe siècles av.n.è.

64 Fragment de figurine représentant une génie funéraire. Dans le dos, orifice de suspension. Pâte grise à granulation fine (20545, 3,4×4,8×2,8 cm, V /11). Réplique faite en Dobroudja d'après un prototype attique [102]. IIIe—IIe siècles av.n.è.

65 Fragment de figurine féminine(?) Pâte orange à granulation fine. Relief corrodé (20548, 7,8×3,7×1,5 cm, VI/9). IIe—Ier siècles av.n.è.

66 Fragment de figurine représentant la partie inférieure du corps d'un Priape. Pâte grise fine avec traces de peinture blanche et rouge (20549, 4,2×3,9×2,9 cm, VI/10). IIe—Ier siècles av.n.è.

67 Pigeon, fragment. Jouet. Pâte grise avec traces de peinture blanche (20541, 6,9×5,1×1,7 cm, VI/12). IIe—Ier siècles av.n.è. — Ier siècle n.è.

68 Pigeon [103]. Jouet. La partie inférieure est ouverte. Pâte jaunâtre (18876, 4,7×5,9×4,7 cm, VI/14). IIe—Ier siècles av.n.è.

69 Pigeon [104]. Jouet, contenant des billes de terre glaise qui tintent quand on l'agite. Pâte rougeâtre à granulation moyenne (18874, 13,4×6,4×5,9 cm, VI/13). IIe—Ier siècles av.n.è. — Ier siècle n.è.

70 Pigeon. Jouet contenant une bille en terre glaise qui tinte lorsqu'on l'agite. Pâte rougeâtre (18864, 8,5×14,4×6,4 cm, VI/15). IIe—Ier siècles av.n.è. — Ier siècle n.è.

Tomis

71 Fragment de figurine représentant un génie funéraire tenant une torche renversée dans la main droite, la jambe gauche fléchie; la main gauche est appuyée sur la hanche. Orifice de suspension à la partie postérieure. Pâte brique à granulation moyenne. Découverte à Tomis en 1912, rue Ţepeş Vodă (18995, 9,5×6,7×3 cm, VII/7). Réplique faite en Dobroudja d'après

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un prototype attique [105] ou plutôt d'après un prototype Olbien, d'où peuvent provenir les moules [106]. Ier siècle av.n.è. — Ier siècle n.è.

72 Fragment de figurine représentant Demeter et Koré assises sur un trône à dossier. Pâte rougeâtre (19900, 11 × 5,4 × 4,5 cm, VII/5). Ier siècle av.n.è. — Ier siècle n.è.

73 Figurine représentant Demeter et Koré assises sur un double trône à dossier, portant le *calathos* et un voile ramené sur le sommet de la tête. Pâte brune. Découverte à Tomis (19907, 12,7 × 6,1 × 3,8 cm, VII/13). Des exemplaires similaires, aujourd'hui perdus, ont encore été découverts dans cet établissement [107]. Ier siècle av.n.è. — Ier siècle n.è.

74 Comme précédemment, mais les deux personnages féminins assis sur le double trône à dossier ont les cheveux serrés derrière dans un chignon et la partie inférieure des corps est modelée en queue d'oiseau, exactement comme les sirènes sur les vases grecs représentant Ulysse dans les circonstances bien connues relatées par Homère. Une telle interprétation de cette représentation ne paraît pas impossible dans une ville de matelots [108]. A la pièce n° 73, les queues d'oiseau sont vaguement suggérées par quelques lignes faiblement tracées sur le coussin? placé sur le trône. Découverte à Tomis (18836, 13,1 × 6,8 × 5,8 cm, III/10). Ier siècle av.n.è. — Ier siècle n.è.

Callatis

75 Silène ithyphallique penché en arrière, les mains appuyées sur les hanches. La partie inférieure des jambes est brisée. Pâte brune à granulation moyenne. Découvert à Callatis [109] (18950, 9,8 × 5,9 × 5,6 cm, VII/2). IIIe — IIe siècles av.n.è.

76 Pan ithyphallique [110] assis sur un rocher, les jambes croisées, la peau de chèvre nouée sur la poitrine, tenant la flûte dans la main droite et la corne d'abondance dans la main gauche. Trou d'évent circulaire dans la région dorsale. Pâte d'un brun-brique à granulation grossière et traces de peinture blanche. Découvert à Callatis (18856, 20,5 × 11,1 × 6,2 cm, III/7). IIIe — IIe siècles av.n.è.

NORD DE LA MER NOIRE

Olbia

77 Fragment de moule représentant un personnage féminin, la main gauche appuyée sur la hanche et la jambe gauche légèrement fléchie. Pâte de couleur brique rougeâtre (20310, 10,5 × 7,7 × 2,7 cm, VII/8). IVe siècle av.n.è. [111]

78 Tête de femme légèrement inclinée vers la gauche. Pâte grise. Découverte à Olbia (18861, 5,9 × 2,8 × 4,1 cm, VII/3). IVe — IIIe siècles av.n.è.

Panticapée

79 Fragment de figurine représentant un acteur comique embrassant un personnage féminin. Pâte brique. Découvert à Kertch en 1884. (18958, 5,5 × 4,7 × 3,4 cm). Identique à une pièce découverte dans le même endroit et conservée à l'Ermitage [112]. Ces figurines peuvent aussi avoir une destination funéraire [113]. IIIe siècle av.n.è.

80 Fragment de masque de Silène très détérioré. Pâte grise (20429, 4,3 × 2,7 × 1,8 cm, VII/4). IIIe siècle av.n.è. [114]

81 Tête de femme portant une couronne. Pâte grise (18973, 5,1 × 3,1 × 3,7 cm, VII/10). IIIe — IIe siècles av.n.è. [115]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rhodes

82 Satyre ithyphallique assis, les mains ramenées sur le ventre. Pâte blanchâtre avec traces de peinture blanche et rouge (18945, 7,9 × 3,9 × 3,1 cm, VII/9). Début du Ve siècle av.n.è. [116]

83 Satyre assis, les mains appuyées sur les genoux. Pâte blanchâtre recouverte d'une couche mince de peinture rouge (corrodée) (18947, 8,9 × 3,9 × 2,8 cm, VII/12). Milieu du Ve siècle av.n.è. [117]

84 Statuette féminine avec *polos*. La main droite ramenée sur la poitrine, la jambe gauche légèrement repliée; le tout est sur une base rectangulaire. Pâte fine rougeâtre avec faibles traces de peinture blanche. Trou d'évent rectangulaire dans la région dorsale (18924, 14,2 × 4,2 × 4,6 cm, VII/1). Milieu du Ve siècle av.n.è. [118]

Délos

85 Tête de petite fille avec les cheveux recouvrant les oreilles, portant une couronne. Pâte d'un blanc-rose avec traces de peinture blanche. Relief usé (20426, 3,3 × 2,9 × 2,4 cm, XI/3). IIe–Ier siècles av.n.è [119]

86 Fragment de tête de femme, les cheveux pris dans un bandeau, portant des boucles d'oreille globulaires. Pâte rose avec traces de peinture blanche. Relief usé (20424, 5,1 × 3,2 × 2,3 cm, VIII/4). IIe–Ier siècles av.n.è. [120]

87 Fragment de tête de femme aux cheveux retenus par une *taenia*. Pâte fine rose avec traces de peinture blanche. Relief usé (20446, 5,4 × 3,2 × 2,4 cm, VIII/13). IIe–Ier siècles av.n.è. [121]

88 Tête d'Héraklès jeune?, légèrement inclinée vers la droite. Pâte ocre-brique. Relief usé (18938, 7,3 × 4,2 × 5,1 cm, VIII/2). IIe–Ier siècles av.n.è. [122]

89 Fragment de tête de femme aux cheveux serrés à la nuque et coiffés d'un chapeau actuellement disparu. Pâte brune (20430, 3,4 × 2,8 × 3,2 cm, VIII/3). Première moitié du IVe siècle av.n.è. [123]

90 Tête de femme aux cheveux coiffés en grosses mèches disposées autour de la figure. Au-dessus de la coiffure, une couronne de fleurs sur laquelle est placée une couronne serrée par des bandelettes. Pâte fine de couleur brique-rose (18939, 8,3 × 5,7 × 4,7 cm, VIII/11). IIIe–IIe siècles av.n.è. [124]

Myrina

91 Tête de femme légèrement inclinée vers la droite, aux cheveux soutenus autour de la figure par un bandeau et peignés sur le sommet de la tête en tranches de melon; boucles d'oreilles globulaires. Pâte fine de couleur brique-rose avec de faibles traces de peinture blanche (19904, 4,8 × 3,3 × 3,8 cm, IX/8). Fin du IIIe siècle av.n.è. [125]

92 Tête de femme inclinée vers la droite, les cheveux coiffés avec une raie au milieu et serrés dans un chignon derrière. La figure est brisée. Pâte fine de couleur brique, avec engobe blanc sur la figure et le cou (20428, 4,1 × 2,3 × 2,9 cm, VIII/8). Similaire à une figurine découverte en Sicile [126]. Fin du IIIe siècle av.n.è. [127]

93 Tête d'éphèbe à couronne, légèrement inclinée vers la gauche. Pâte de couleur brique, fine (18957, 6,8 × 5,5 × 4,5 cm, XI/4). Fin du IIIe siècle av. n.è. [128]

94 Fragment de figurine représentant un Eros soutenant des deux mains au-dessus de la tête un *alabastros*. Pâte de couleur brique à granulation moyenne. Relief érodé (18930, 8,4 × 5,1 × 3,3 cm, IX/17). Début du IIe siècle av.n.è. [129]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

95 Figurine représentant un Eros ailé, couché, la jambe gauche repliée et ramenée sous la jambe droite. Pâte de couleur brique à granulation moyenne (18926, 10,2×4,8×3,1 cm, VIII/ 5). IIe siècle av.n.è. [130]

96 Figurine décorative représentant un Eros couché vers la droite dans le calice d'une fleur. Orifice de suspension à droite. Pâte de couleur brique grisâtre à granulation moyenne (18975, 9×9,6×2,4, VIII/16). IIe siècle av. n.è. [131]

97 Fragment de tête de femme légèrement inclinée vers la gauche; boucle globulaire dans l'oreille gauche. Pâte brique à granulation moyenne (18852, 6,1×3,1×2,3 cm, IX/1). Milieu du IIe siècle av.n.è. [132]

98 Statuette représentant une petite fille, avec *petasos*; les cheveux rejetés derrière les oreilles pendent sur les épaules; la main droite est ramenée sur la poitrine sous le vêtement et la jambe gauche est légèrement fléchie; assise sur une base rectangulaire aux coins arrondis. Trou d'évent rectangulaire dans la région dorsale. Pâte de couleur brique grisâtre à granulation fine (18849, 15,8×4,7×3,2 cm, III/5). Fin du IIe siècle av. n.è. [133] Un exemplaire similaire provenant des fouilles de Cymé est publié par Froehner [134].

99 Masque tragique. Pâte de couleur brique à granulation moyenne. Acheté à Athènes (18952, 7,1×7,4×6,1 cm X/ 9). IIe siècle av.n.è. [135]

100 Fragment de figurine représentant probablement Aphrodite. Pâte rose jaunâtre à granulation fine; traces de peinture blanche (20546, 7,3×4,6×2,9 cm, VIII/10). IIe siècle av.n.è. [136] Un exemplaire similaire provenant de Tarse, au Louvre [137].

101 Tête de femme légèrement inclinée vers la droite, les cheveux coiffés en tranches de melon et serrés derrière en un chignon. Pâte rose jaunâtre, à granulation fine (20437, 3,8×2,4×3,1 cm, VIII/12). IIe—Ier siècles av.n.è. [138]

102 Buste fragmentaire d'Aphrodite. Pâte fine de couleur brique avec traces de peinture blanche (20536, 5,2×6,9×3,8 cm, XI/9). Début du Ier siècle av.n.è. [139]

103 Figurine représentant un Priape ithyphallique. Pâte de couleur brique à granulation moyenne. Découverte à Callatis [140] (18944, 8,6×3,1×2,8 cm, VIII/14). Ier siècle av.n.è. [141]

104 Fragment de figurine (moitié) représentant un taureau sur un socle d'une pièce avec le corps et les jambes de l'animal. Pâte fine de couleur brique avec engobe blanchâtre (18865, 11,5×13,3×3,1 cm, X/6). Ier siècle av.n.è. [142]

105 Fragment de figurine représentant une tête de taureau tournée vers la droite. Pâte de couleur brique à granulation moyenne (18872, 8,2×3,1×3,4 cm, VIII/1). Ier siècle av.n.è. [143]

106 Coq sur une base circulaire [144]. Jouet. A l'intérieur une bille en terre glaise qui tinte quand on l'agite. Pâte d'un brun-brique à granulation moyenne (18871, 13,1×11,2×4,6 cm, VIII/15). Ier siècle av.n.è. [145]

107 Eros ailé (les ailes brisées) sur une base circulaire; le coude gauche appuyé sur un pilastre; la jambe gauche fléchie et la main droite appuyée sur la hanche. Trou d'évent ovale dans la région dorsale. Pâte de couleur brique à granulation fine (18956, 11,3×4,2×2,8 cm, VIII/17). Fin du Ier siècle av.n.è. [146]

108 Statuette représentant Artémis appuyée sur un pilastre, la main droite sur la hanche, la jambe gauche croisée sur la droite. A gauche, une pièce de gibier (un lièvre?). Le tout sur une base qui fait corps commun avec la figurine. Trou d'évent circulaire dans la région dorsale. Pâte de couleur brique rougeâtre (18922, 18,3×6,8×4,3 cm, III/8). Début du Ier siècle n.è. [147]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Smyrne

109 Tête de satyre imberbe en délire dionysiaque. La tête légèrement inclinée vers la gauche porte sur le front, dans une touffe de cheveux, un fruit de lierre. Pâte fine de couleur rose jaunâtre (18942, 6,7×4,7×5,2 cm, IX/2). Fin de l'époque hellénistique [148].

110 Fragment de tête de femme légèrement inclinée vers la droite, portant une couronne au-dessus de la coiffure. Pâte de couleur brique à granulation moyenne (18953, 5,2×3,9×2,4 cm, IX/3). Ier siècle av.n.è. — Ier siècle n.è. [149]

111 Tête d'éphèbe légèrement inclinée vers la droite. Pâte de couleur brique clair à granulation moyenne (18955, 3,4×2,6×3,1 cm, IX/9). Ier siècle av.n.è. [150] Des têtes similaires ont été découvertes dans l'Agora athénienne datant du IIe siècle n.è. [151]

Halicarnasse

112 Statuette représentant un personnage féminin debout; dans la main droite une patère, la jambe gauche légèrement pliée; dans la main gauche ramenée sur la poitrine, elle tient un chevreuil. Pâte de couleur brique recouverte d'engobe jaunâtre (18838, 16,1×7,2×4,4 cm, III/4). Fin du Ve siècle av. n.è. [152]

AFRIQUE

Egypte

113 Figurine représentant un Priape assis, appuyé de la main gauche sur une *oinohoe*, de la droite soutenant un *phallos* passé par-dessus la tête. Pâte brune à granulation grossière et traces de peinture blanche et rouge (18966, 17,1×10,1×3,5 cm, III/6). Ier siècle av. n.è. — Ier siècle n.è. [153]

114 Tête caricaturale [154] de type alexandrin [155]. Pâte fine de couleur brique (20431, 2,4×2,6×3,4 cm, IX/11). Epoque romaine, de tradition hellénistique [156].

Cyrénaïque

115 Acteur comique assis sur un autel?, les mains portées au cou. Pâte blanchâtre recouverte d'engobe brun et peinture blanche. Provient de la collection Ionesco-Dobroudja, (18946, 7,6×3,4×5,1 cm, X/2). Milieu du IVe siècle av.n.è., réplique cyrénaïque d'un prototype attique [157]. Une pièce identique a été découverte dans les fouilles de Myrmekion [158].

116 Tête d'Aphrodite à diadème, légèrement inclinée vers la droite. Boucles d'oreilles globulaires. Pâte fine de couleur brique clair avec traces de peinture blanche (20434, 4,3×3,5×4,6 cm, IX/7). Epoque hellénistique [159].

CENTRES NON IDENTIFIÉS

Terres cuites grecques

117 Figurine féminine portant le *hiton* et le *himation*; la main droite est ramenée sur la poitrine sous le vêtement; la jambe gauche légèrement fléchie. Trou d'évent circulaire dans la région dorsale. Pâte blanc jaunâtre à granulation fine; traces de peinture blanche (19898, 21,7×7,1×5,1 cm, II/5). IVe — IIIe siècles av.n.è.

118 Aphrodite à demi nue assise. Elle porte un diadème, des boucles d'oreilles à disque et collier. Sur l'épaule gauche elle tient un Eros ailé avec *tympanon*. Trou d'évent circulaire dans la région dorsale. Pâte de couleur brique-grise (18960, 18,2×6,2×6,1 cm, II/10). IIIe siècle av.n.è. [160]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

119 Fragment de statuette représentant Apollon assis, le côté gauche du buste appuyé sur la lyre. Pâte de couleur brique fine (20544, 6,9×4,9×3,6 cm, X/1). IIIe—IIe siècles av.n.è.

120 Fragment de statuette représentant la partie inférieure d'un personnage drapé assis sur un trône, la patère dans la main droite. Pâte de couleur brique à granulation moyenne, recouverte d'engobe rose (20538, 5,8×6,4×4,4 cm, X/5). IIIe—IIe siècles av.n.è.

121 Tête de Dionysos jeune, portant une couronne avec des fleurs sur les tempes et une palmette centrale — actuellement brisée. Pâte fine de couleur brique avec engobe blanchâtre (18857, 6,1×5,9×5,3 cm, XI/1). Atelier sud-italique. IVe siècle av.n.è.

122 Tête de femme aux cheveux coiffés en vagues sur le front; diadème perlé à rosette centrale par-dessus laquelle est placée une couronne (?) (ébréchée). Pâte de couleur brique avec engobe blanchâtre (18940, 5,6×5,4×3,4 cm, XI/2). Atelier sicilien (?) IVe—IIIe siècles av.n.é.

123 Tête de femme aux cheveux disposés en accolade sur le front; par-dessus, fragments de couronne (?) La partie postérieure de la tête portait un ornement séparément travaillé et ajouté à la cuisson secondaire, actuellement tombé. Pâte de couleur brique avec engobe blanchâtre (18837, 6,4×4,9×5,6 cm, VIII/7). Atelier sicilien (?) IVe—IIIe siècles av.n.è.

124 Tête de femme ayant les cheveux coiffés en boucles autour de la figure, portant des boucles d'oreille globulaires, un diadème avec un médaillon central et au-dessus une couronne serrée par des rubans. Pâte de couleur brique recouverte d'engobe rose (18839, 6,6×4,8×4,8 cm, IX/6). Atélier sicilien (?) IIIe—IIe siècles av.n.è.

125 Tête fragmentaire de Dionysos jeune inclinée vers la droite, ayant sur chaque tempe une rosette en lierre. Pâte fine de couleur brique avec engobe blanchâtre (18954, 4,1×2,9×1,9 cm, IX/13). IIIe—IIe siècles av.n.è.

126 Tête de femme fragmentaire; relief usé. Pâte fine de couleur brique avec engobe rose-brique (19910, 4,9×2,7×2,9 cm, VIII/6). IIIe—IIe siècles av.n.è.

127 Tête de bacchante [161] légèrement inclinée vers la droite, avec couronne de lierre. Pâte fine grise avec traces de peinture blanche (18934, 5,3×5,1×4,9 cm, VIII/9). IIIe—IIe siècles av.n.è.

128 Tête de petite fille (?) [162] les cheveux libres sur les épaules, boucles d'oreilles globulaires, pâte blanc-rose à granulation fine (20427, 3,9×2,7×1,7 cm, IX/4). IIIe—IIe siècles av.n.è.

129 Tête de femme [163], légèrement inclinée vers la droite, le voile ramené sur la tête et formant trois plis sur le front. Pâte fine de couleur brique blanchâtre (20425, 3,3×2,2×2,8 cm, IX/10). IIe—Ier siècles av.n.è.

130 Tête de femme légèrement inclinée vers la droite, portant au-dessus de la coiffure une couronne ou un *petasos*. Relief détérioré. Pâte fine de couleur brique clair (20433, 3,6×2,7×2,8 cm, IX/12). IIe—Ier siècles av.n.è.

131 Fragment de tête masculine [164] représentant un personnage exotique caricatural [165]. Pâte fine de couleur grise (18943, 5,7×3,1×2,4 cm, XI/8). Epoque hellénistique-romaine.

132 Masque d'acteur comique; pâte fine de couleur brique avec engobe gris (18962, 5,1×4,9×2,1 cm, IX/5). Epoque hellénistique-romaine [166]

133 Fragment de figurine représentant la tête d'un Silène barbu avec couronne de lierre. Pâte de couleur brique à granulation moyenne (18987, 9,9×4,6×3,4 cm, IX/14). Epoque hellénistique-romaine.

134 Dionysos imberbe (?) la patère dans la main droite, soutenant de la gauche sur son épaule une outre (?) Pâte de couleur brique à granulation moyenne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(18932, 8,3×4,6×2,1 cm, X/3). Epoque hellénistique-romaine.

135 Pigeon stylisé, la tête tournée vers la droite. Pâte de couleur brique à granulation fine (18863, 12,7×8,6×5,2 cm, XI/6). Epoque hellénistique-romaine. Une pièce similaire est conservée au musée de Varna. [167]

136 Fragment de relief architectonique représentant probablement un masque dionysiaque. Relief très détérioré. Pâte de couleur brique clair à granulation moyenne (20410, 10,7×10,7×3,9 cm, XI/7). Epoque hellénistique-romaine.

Terres cuites romaines

137 Statuette de femme [168], la main droite tombant le long du corps tient une capsule de pavot; la main gauche est appuyée sur la hanche et la jambe droite est fléchie. Coiffure haute sur le front et boucles d'oreille globulaires. Trou d'évent circulaire dans la région dorsale. Pâte fine d'un brun-brique (19899, 23,6×7,7×4,4 cm, II/4). D'après la coiffure, datée de l'époque de Trajan. [169]

138 Tête d'une statuette de femme légèrement inclinée vers la gauche avec boucles d'oreilles globulaires. Pâte brun-brique à granulation fine (18941, 10,1×7,1×7,4 cm, X/7). D'après la coiffure, datée de l'époque des Antonins [170].

139 Buste représentant Sarapis [171] avec le *modius*. Pâte brique à granulation fine (18851, 6,7×4,6×2,1 cm, X/8).

140 Buste représentant Cérès [172] avec le *modius*. Pâte de couleur brique avec engobe blanchâtre (18846, 7,9×3,8×3,3 cm, X/10).

141 Trophée. Pâte brune à granulation moyenne (18990, 13,7×5,4×2,5 cm, X/4).

142 Tête de cheval fragmentaire (moitié de moule). Pâte de couleur brique-rose à granulation fine, recouverte d'engobe rouge (18994, 7,7×6,3×1,6 cm, IX/15).

143 Comme précédemment (18878, 6,7×4,7×1,1 cm, IX/16).

VASES À RELIEFS

144 Bec de *oinohoe* modelé en tête de Silène barbu. Pâte fine blanchâtre (18963, 6,2×3,9×4,1 cm, XI/10). Style archaïsant. Ce motif est similaire à un bec modelé de Chersonèse datant du IIIe siècle av.n.è. [173]

145 Fragment de la décoration d'un *pithos*, représentant un masque dionysiaque encadré dans un décor de grappes et de feuilles de vigne. Pâte de couleur brique rougeâtre à granulation grossière recouverte d'engobe brun avec traces de peinture blanche (19071, 25,1×22,5×7,1 cm, III/9).

146 Fragment de la décoration d'un *pithos* représentant la tête de Pan. Pâte de couleur brique à granulation grossière, recouverte d'engobe orange avec de faibles traces de peinture blanche (19070, 13,5×11,1×6,3 cm, XI/5).

Notes

* La concordance des numéros sur les planches avec ceux du catalogue est donnée à la fin de l'étude.

[1] P. Alexandrescu et S. Dimitriu, *Corpus vasorum antiquorum, Roumanie, Collection dr. Georges et Maria Severeanu (Musée de la ville de Bucarest) et collections privées*, Bucarest, 1968.

[2] L. Heuzey, *Les figurines de terre-cuite du Musée du Louvre*, Paris, 1883.

[3] J. Martha, *Catalogue des figurines en terre cuite du Musée de la Société archéologique d'Athènes*, Paris, 1880.

[4] G. Mendel, *Catalogue des figurines grecques de terre cuite, Musées impériaux ottomans*, Constantinople, 1908.

[5] Dorothy Brooke, *Catalogue of the Acropolis Museum, with a Section upon the Terracottas*, Cambridge, 1921.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[6] E. POTTIER, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris, 1890; C. A. HUTTON, *Greek Terracotta Statuettes*, Londres, New-York, 1899; E. POTIERS, *Diphilos et les modeleurs des terres-cuites grecques*, Paris, 1910; J. CHARBONNEAUX, *Les terres-cuites grecques*, Paris, 1936; A. ANDRÉN, dans *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, s.v. *Terracotta*, vol. VII, Rome, 1966, p. 732 et suiv.

[7] J. DANIELLI, *Les figurines de Tanagra et de Myrina*, Paris, 1904; SIMONE MOLLARD-BESQUES, *Tanagra*, Paris; D. B. THOMPSON, *The Origin of Tanagras*, dans *A.J.A.*, vol. 70, nº 1, 1966.

[8] G. M. A. RICHTER, *A Greek Terracotta Head and the Corinthian School of Terracotta Sculpture*, dans *A.J.A.*, vol. 52, nº 2, 1948; S. WEINBERG, *On Corinthian Terracotta Sculpture*, dans A.J.A., vol. 53, nº 3, 1949; E. STILLWELL, A. NEWHALL, « Corinth », vol. XV, part. II, *The Potters Quarter-The Terracottas*, Princeton, 1953.

[9] E. POTTIER, S. REINACH, *La nécropole de Myrina*, vol. I–II, Paris, 1887; D. BURR THOMPSON, *Troy, the Terracotta Figurines of the Hellenistic Period*, Princeton, 1963.

[10] *Three Centuries of Hellenistic Terracottas*, dans « Hesperia », 1952, 2; 1954, 1; 1957, 2; 1959, 2.

[11] M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1955.

[12] G.M.A. RICHTER, *Greek Portraits, III, Small portraits and near-portraits in terracotta, Greek and Roman*, dans *Collection Latomus*, vol. XLVIII, Bruxelles, 1960; idem, *The Portraits of the Greeks*, vol. I–III, Londres, 1965.

[13] AURELIA BRAGADIR, *Statuete de lut din Tanagra şi în special cele din colecţiunea Esarcu de la Atheneul Român din Bucureşti*, Bucarest, 1894.

[14] L'ouvrage est préparé par V. Canarache.

[15] TH. SAUCIUC-SĂVEANU, « Callatis » I, dans « Dacia », I, 1924, p. 157–158; « Callatis », IV, « Dacia », III–IV, 1927–1932, p. 463–469, un moule commun pour quatre personnages féminins, dans la collection H. Slobozeanu, provenant de Callatis; « Callatis », VI, « Dacia », V–VI, 1935–1936, p. 305–309; « Callatis », VII, « Dacia », VII–VIII, 1937–1940, p. 270–276, nºs 1–44; « Callatis », VIII, « Dacia », IX–X, 1941–1944, p. 314–323.

[16] R. VULPE, *Deux terres cuites grecques de Callatis*, dans « Dacia », V–VI, 1935–1936, p. 329–340.

[17] *Ibidem*, p. 336–337, la note 7, idem, *Noutăţi arheologice dobrogene*, dans « Analele Dobrogei », XII, 1931, p. 296–297.

[18] V. PÂRVAN, *Raport asupra activităţii Muzeului Naţional de Antichităţi*, Bucarest, 1915, p. 7; O. TAFRALI, *La cité pontique de Callatis, recherches et fouilles*, dans « Revue archéologique », XXI, 1925, I, p. 238 et suiv; idem, *Arta şi arheologia*, I, 1927, p. 40 et suiv.; TH. SAUCIUC-SĂVEANU, *Trei capete de figurine şi vreo cîteva ansae signatae din Callatis*, dans « Analele Dobrogei », XVIII, 1937, p. 105, fig. 1; C. PREDA, *Archeological Discoveries in the Greek Cemetery of Callatis-Mangalia (IVth–IIIrd Century Before our Era)*, dans « Dacia », N.S., V, 1961, p. 285–287.

[19] D. M. TEODORESCU, *Monumente inedite din Tomi*, dans B.C.M.I., VIII, 1915, p. 77–78.

[20] S. LAMBRINO, *Cetatea Histria*, dans « Boabe de grîu », I, 1930, 10, p. 576–577.

[21] M. COJA, *Alcuni aspetti della coroplastica ellenistica di Histria*, dans « Dacia », N.S., V, 1961, p. 213–232.

[22] AL. SUCEVEANU, *Depozitul de statuete romane de teracotă de la Histria*, dans S.C.I.V., XVIII, 1967, 2, p. 213–268.

[23] D. M. PIPPIDI, *Străinii de peste mări*, dans *Istoria Dobrogei*, Bucarest, 1965.

[24] GH. POENARU BORDEA, *Date numismatice privind legăturile oraşelor din Pontul Sting cu Asia Mică în epoca elenistică*, communication à l'Institut d'archéologie, Bucarest, 1968.

[25] V. CANARACHE, *Importul amforelor ştampilate la Istria*, Bucarest, 1957.

[26] M. GRAMATOPOL, GH. POENARU BORDEA, *Amfore ştampilate din Tomis*, dans S.C.I.V., XIX, 1968, 1, p. 41–61.

[27] V. EFTIMIE, *Imports of Stamped Amphorae in the Lower Danubian Regions and a Draft Rumanian Corpus of Amphora Stamps*, dans « Dacia », N.S., III, 1959, p. 195–215; M. GRAMATOPOL, GH. POENARU BORDEA, *Amphora Stamps from Callatis and South Dobrudja*, dans « Dacia », N.S., XIII, 1969, avec toute la bibliographie.

[28] D. M. PIPPIDI, *op. cit.*, p. 239.

[29] C. ICONOMU, *Opaiţe greco-romane*, Muzeul regional de arheologie Dobrogea, 1967, p. 30.

[30] M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin, 1939.

[31] G. BORDENACHE, *Un nuovo ritratto di Faustina Minore*, dans « Dacia », N.S., VI, 1962, p. 489–495.

[32] Découverte à Chiusi en 1844 et publiée par le Dr Severeanu comme Alexandre le Grand: *Etude sur les tétradrachmes type Alexandre le Grand*, dans B.S.N.R., 1924, nº 51–52, p. 58, pl. I.

[33] LUISA BANTI, *Il mondo degli etruschi*, Rome, 1960, p. 340 et suiv.

[34] BRITT MARIE THOMASSON, *Deposito votivo dell'antica città di Lavinio (Pratica di Mare)*, dans « Opuscula romana », VIII, Lund, 1961, p. 123– 138. Pour des têtes de statues détachées dans l'art étrusque, cf. GERMAN HAFNER, *Eine Porträtstatue aus Terracotta im Museo Gregoriano Etrusco*, dans « Rendiconti, atti della Pontifica

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Accademia Romana di Archeologia », XXXVIII, 1965 – 1966, p. 105 – 111, appartenant aussi aux IIe – Ier siècles av.n.è. La morbidité de la figure de notre pièce est similaire avec celle d'une tête de Florence, trouvée à Arezzo, cf. LUISA BANTI, *op. cit.*, p. 346 – 347, pl. 118.

[35] La même patine sur une pièce publiée par BRITT MARIE THOMASSON, *op. cit.* p. 123 – 138, nº 19.

[36] La même bibliographie que pour les nos 2 – 3 du catalogue.

[37] GH. ASTANCĂI, *Obiecte de preţ din colecţia Maria şi dr. G. Severeanu*, dans « Materiale de istorie şi muzeografie », I, Bucarest, 1964, p. 275, nº 15.

[38] JOHANNES SIEVEKING, *Bronzen, Terracotten, Vasen der Sammlung Loeb*, Munich, 1930, p. 47 – 48, pl. 35, nº 1 – 4.

[39] *Ibidem*. Notre fragment est similaire avec un relief décoratif, fragmentaire lui aussi, qui se trouve au Palais des Conservateurs à Rome, cf. HERMANN VON ROHDEN, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin-Stuttgart, 1911, pl. XLIX, fig. 1.

[40] Un relief représentant des comédiens est publié par Sieveking, *op. cit.*, p. 45, pl. 34, nº 2. Il y a aussi des similitudes avec certains reliefs publiés par Rohden, *op. cit.*, pl. LXXI, fig. 1 (un relief du Louvre), pl. LXXXII (un relief représentant des athlètes, conservé à l'Antiquarium de Berlin), pl. CXLIII, nº 1 (relief aux athlètes au Palais des Conservateurs à Rome).

[41] Le lieu de la découverte n'est pas sûr dans les notices du donateur. Il y a des similitudes frappantes (sauf peut-être la pâte) avec des pièces découvertes à Pompéi, cf. HERMANN VON ROHDEN, *Die Terrakotten von Pompei*, Stuttgart, 1880, pl. XII, nº 3 (Museo Nazionale) et nº 4 (le Musée du site).

[42] FRANZ WINTER, *Die Typen der Figürlichen Terrakotten*, Berlin, Stuttgart, 1903, p. 299, fig. 8 (au Louvre, Coll. Campana, provenant de Ruvo).

[43] *Ibidem*, p. 309, fig. 9; cf. aussi E. BIARDOT, *Explication du symbolisme des terres-cuites grecques de destination funéraire*, Paris, 1864, pl. XII, nº 2. Des pièces similaires sont mentionnées par Winter au Musée National de Naples, provenant d'Egnatia et au Louvre, Coll. Campana.

[44] R. A. HIGGINS, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, Londres, 1954, nº 1252.

[45] *Ibidem*, nº 1303.

[46] *Ibidem*, nº 1283.

[47] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 274, nº 12, fig. 10.

[48] HIGGINS, *op. cit.*, nos 1311 – 1313, similaires.

[49] *Ibidem*, nº 1315.

[50] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 274, nº 14.

[51] HIGGINS, *op. cit.*, nº 1315.

[52] *Ibidem*, nº 1325 bis, similaire.

[53] *Ibidem*, nº 1345.

[54] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 268, nº 2, fig. 2.

[55] HIGGINS, *op. cit.*, nº 1089.

[56] LUDWIG OTTO, *Die Terracotten von Sicilien*, Stuttgart, 1884, pl. VI, nos 7, 2, 3.

[57] HIGGINS, *op. cit.*, nº 1167.

[58] OTTO, *op. cit.*, pl. XIII, nos 1 et 1 *a*.

[59] HIGGINS, *op. cit.*, nº 1180, similaire.

[60] OTTO, *op. cit.*, pl. XIX, nº 7.

[61] *Ibidem*, pl. XIX, nº 8.

[62] ALFRED LAUMONIER, *Les figurines de terre cuite. Exploration archéologique de Délos*, Paris, 1956, nos 956 – 957.

[63] OTTO, *op. cit.*, pl. XXXVI, nº 2.

[64] *Ibidem*, pl. XXI, nº 5.

[65] CHRLSTIAN ZERVOS, *Naissance de la civilisation en Grèce*, Paris, 1963, vol. II, p. 453 et 653, fig. 712, publie une pièce similaire, « la dame de Vinča » conservée au Musée de l'Université de Belgrade. On sait maintenant que l'aire de la culture Vinča s'étend vers le nord jusqu'au Banat et en Olténie.

[66] NIELS BREITENSTEIN, *Catalogue of Terracottas, Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman in the Danish National Museum*, Copenhague, 1941, nos 205 – 224.

[67] HIGGINS, *op. cit.*, nos 391, 396, 398, 399, 400, 408, 417.

[68] D. M. ROBINSON, *Excavations at Olynthus. The Terracottas of Olynthus found in 1931*, Baltimore, 1933, p. 241, nº 304, pl. 99.

[69] HIGGINS, *op. cit.*, nº 782.

[70] *Ibidem*, nº 787, similaire (sans cavalier).

[71] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 268, nº 1, fig. 1.

[72] HIGGINS, *op. cit.*, nº 791.

[73] *Ibidem*, nº 833.

[74] *Ibidem*, nº 817.

[75] M. KOBYLINA, *Masterskaia koroplasta v Panticapee*, dans « Sovetskaia arheologia », XXVIII, 1958, p. 28, pl. I, fig. 1 et 2.

[73] C. DREMSIZOVA, *Teracotite ot nekropolia na Apolonia*, dans le volume, *Apollonia, les fouilles dans la nécropole d'Apollonia en 1947 – 1949*, Sofia, 1962, p. 277, nos 801, 804, pl. 144.

[77] HIGGINS, *op. cit.*, nº 891. August von Köster, *Die Griechischen Terracotten*, Berlin, 1926, p. 47, pl. 22, similaire.

[78] SIMONE MOLLARD-BESQUES, *Tanagra*, fig. 35; HIGGINS, *op. cit.*, nº 862.

[79] G. KLEINER, *Tanagrafiguren, Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte*, Berlin, 1942, p. 56, pl. 9 *b*, similaire avec une pièce de la Coll. Pourtales d'ancienne tradition.

[80] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 272, nº 6, fig. 5.

[81] REINHARD KEKULÉ, *Griechische Thonfiguren aus Tanagra*, Stuttgart, 1878, pl. I et VIII, similaires.

[82] KLEINER, *op. cit.*, p. 129, pl. 10 *d*. Une tête similaire dans le Musée de Baden, cf. JÜR-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEN THIMME, *Antike Terracotten, Badische Landesmuseums*, Karlsruhe, 1960, n° 22.

[83] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 272, n° 7, fig. 6.

[84] KLEINER, *op. cit.*, p. 112, 116, pl. 19 *d*.

[85] EBERHARD PAUL, *Antike Welt in Ton*, Leipzig, 1959, p. 84, n° 190, pl. 51; une pièce similaire provenant de Myrina, chez DOROTHY BURR, *Terracottas from Myrina in the Museum of Fine Arts, Boston*, Vienne, 1934, n° 78.

[86] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 274, n° 10.

[87] WINTER, *op. cit.*, p. 237, fig. 4 *a*–*e*, toutes les pièces provenant de Tanagra; BREITENSTEIN, *op. cit.*, n° 534.

[88] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 273, n° 9, fig. 8.

[89] Cf. notre note 87.

[90] THIMME, *op. cit.*, pl. 25.

[91] KLEINER, *op. cit.*, p. 215, pl. 12 *b*; MARTHA, *op. cit.*, p. 56, n° 283, pl. II, similaire.

[92] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 268, n° 3, fig. 3.

[93] HIGGINS, *op. cit.*, n° 673, 674; BREITENSTEIN, *op. cit.*, n° 262.

[94] HIGGINS, *op. cit.*, n° 677.

[95] WINTER, *op. cit.*, p. 246, fig. 5, publie une pièce identique conservée au Cabinet de Médailles, Paris.

[96] HIGGINS, *op. cit.*, n°s 941, 942, 959.

[97] TH. SAUCIUC-SĂVEANU, « Callatis », VI dans « Dacia », V–VI, 1935–1936, p. 306, fig. 19, similaire.

[98] KLEINER, *op. cit.*, p. 161, pl. 12 *d*, similaire.

[99] TH. SAUCIUC-SĂVEANU, « Callatis », IV, dans « Dacia », III–IV, 1927–1932, p. 463, fig. 47, similaire.

[100] THIMME, *op. cit.*, pl. 21.

[101] WINTER, *op. cit.*, p. 246, fig. 5, similaire.

[102] *Ibidem*.

[103] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 275, fig. 11.

[104] Des jouets similaires ont été publiés par D. M. TEODORESCU, *op. cit.*, dans B.C.M.I., VIII, 1915, p. 77–78, n°s 59–61, fig. 67, 69, 70.

[105] WINTER, *op. cit.*, p. 246, fig. 5.

[106] E. LEVI, *Terracoty iz tsisterny Olbiiskoi agory*, dans « Kratkie soobshenia », 1959, 74, pl. 5, fig. 3–4.

[107] TEODORESCU, *op. cit.*, p. 77, n° 58, fig. 66.

[108] Nous ne connaissons pas des sirènes figurées comme celles-ci dans la littérature que nous avons eue à notre disposition.

[109] DR G. SEVEREANU, *Monnaie inédite de Kallatis se rapportant au culte d'Aphrodite et de Priape*, dans B.S.N.R., 1925, 53–54, p. 19, pl. II, fig. 3.

[110] *Ibidem*, fig. 4; ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 271, fig. 4.

[111] I. B. ZEEST, *Katalog gonchiarnyh pechei i form dlia izgotovlenia keramicheskikh izdelii*, dans « Arkheologia SSSR », G–1, 20, 1966, p. 24, n° 18, pl. 2, fig. 5.

[112] WINTER, *op. cit.*, p. 419, fig. 10.

[113] P. ALEXANDRESCU, *Le symbolisme funéraire dans une tombe de la péninsule de Taman*, dans « Studii clasice », Bucarest, VIII, 1966, p. 75–86.

[114] ZEEST, *op. cit.*, p. 27, n° 72, pl. 6, n° 10 et 9 qui est un moule. G.M.A. Richter, *op. cit.*, dans la *Collection Latomus*, Bruxelles, XLVIII, 1960, croit que des pièces similaires trouvées dans l'Agora athénienne représentent le portrait de Socrate.

[115] BREITENSTEIN, *op. cit.*, n°s 531.

[116] HIGGINS, *op. cit.*, n°s 159, 163.

[117] *Ibidem*, n° 270.

[118] *Ibidem*, n° 208.

[119] LAUMONIER, *op. cit.*, n° 868.

[120] *Ibidem*, n° 977, similaire.

[121] *Ibidem*, n° 1086, similaire.

[122] *Ibidem*, n° 357, pl. 38, similaire.

[123] ROBINSON, *Excavations at Olynthus, Part XIV, Terracottas, Lamps and Coins found in 1934 and 1938*, Baltimore, 1952, p. 324, n° 491, pl. 141, similaire, découverte à Mecyberna.

[124] SIEVEKING, *op. cit.*, p. 22, pl. 20, n° 9.

[125] SIMONE MOLLARD-BESQUES, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs et romains, II, Myrina – Musée du Louvre et collections des Universités de France*, Paris, 1963, Myrina, 1387, p. 177, pl. 213 *f*.

[126] OTTO, *op. cit.*, pl. XVI, 1.

[127] MOLLARD-BESQUES, *op. cit.*, 1963, Myrina, 1414, p. 177, pl. 213 *d*, similaire.

[128] *Ibidem*, Myrina, 1451, p. 159, pl. 193 *e*, similaire.

[129] *Ibidem*, B°50, p. 133, pl. 160 *b*.

[130] *Ibidem*, Myrina, 121, p. 55, pl. 68 *b*, similaire.

[131] *Ibidem*, Myrina, 122, p. 55, pl. 67 *b*.

[132] *Ibidem*, Myrina, 1394, p. 184, pl. 220 *h*.

[133] *Ibidem*, Myrina, 291, p. 130, pl. 155 *f*, similaire.

[134] W. FROEHNER, *Terres-cuites d'Asie de la Collection Julien Gréau*, Paris, 1886, pl. 100.

[135] BURR, *op. cit.*, n° 116.

[136] WINTER, *op. cit.*, p. 215, fig. 7, similaire.

[137] *Ibidem*, p. 221, fig. 3; Froehner, *op. cit.*, pl. 21, 1.

[138] MOLLARD-BESQUES, *op. cit.*, 1963, LY 1570, p. 179, pl. 215 *d*; LAUMONIER, *op. cit.*, n° 1092, similaire.

[139] MOLLARD-BESQUES, *op. cit.*, 1963., LY 1595, p. 21, pl. 21 *e*.

[140] DR G. SEVEREANU, *op. cit.* (à la note 109), p. 18, pl. II, fig. 2.

[141] MOLLARD-BESQUES, *op. cit.*, 1963, M. 22, p. 80, pl. 97 *c*, similaire.

[142] *Ibidem*, Myrina, 673, p. 147, pl. 180 *f*, similaire.

[143] *Ibidem*, Myrina, 371, p. 147, pl. 180 *a*, similaire.

[144] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 275, fig. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[145] MOLLARD-BESQUES, *op. cit.*, 1963, B° 1 bis, p. 148, pl. 182 *c*, similaire.

[146] *Ibidem*, B° 130, p. 130, pl. 156 *b*, similaire.

[147] *Ibidem*, Myrina, 670, p. 83, pl. 101 *b*, similaire.

[148] MENDEL, *op. cit.*, pl. XV, fig. 17; une tête similaire provenant de l'Asie Mineure chez V. Poulsen, *Catalogue des terres cuites grecques et romaines*, Copenhague, 1949, n° 70.

[149] FROEHNER, *op. cit.*, pl. 27, à comparer.

[150] POULSEN, *op. cit.*, n° 63 et FROEHNER, *op. cit.*, pl. 15; voir aussi G.M.A. RICHTER, *op. cit.*, dans *Collection Latomus*, XLVIII, 1960, p. 52, n° 226, pl. XLIX.

[151] CLAIRÈVE GRANDJOUAN, *The Athenian Agora, Terracottas and Plastic Lamps of the Roman Period*, Princeton, 1961, n°s 402–403.

[152] HIGGINS, *op. cit.* n°s 382–386, similaires.

[153] A comparer avec des pièces similaires publiées par P. GRAINDOR, *Terres cuites de l'Egypte gréco-romain*, Gand, 1939.

[154] M. GRAMATOPOL, *O tendinţă a caricaturii elenistico-romane în lumina unui gryllos inedit*, dans « Revista muzeelor », Bucarest, 1967, 4, p. 367–371.

[155] P. PERDRIZET, *Les terres-cuites grecques d'Egypte*, Paris, 1921, p. 139–140.

[156] SIEVEKING, *op. cit.*, p. 19, pl. 19, n° 1, similaire; FROEHNER, *op. cit.*, pl. 29.

[157] HIGGINS, *op. cit.*, n° 1529.

[158] M. A. NALIVKINA, *Terrakoty Mirmekia i Tiritaki*, dans « Materialy i issledovania po arkheologii SSSR », XXV, 1952, p. 333, fig. 6, n° 1, datant aussi du IVe siècle av.n.è.

[159] ALFRED LAUMONIER, *Catalogue des terres cuites du Musée Archéologique de Madrid*, Paris, 1921, n° 531, pl. XXXIV, n° 5.

[160] WINTER, *op. cit.*, p. 133, fig. 1.

[161] M. MIRCEV, *Sbirkata ot terakoti v muzeia na gorode Varna*, dans « Izvestiia Varna », X, 1955, p. 10, n°s 42–43, pl. IX, n°s 42–43, similaires.

[162] LAUMONIER, *op. cit.*, 1921, n° 667, pl.LXVII, n° 3.

[163] *Ibidem*, n° 676, pl. LXXVII, n° 4.

[164] LAUMONIER, *Terres cuites d'Asie Mineure*, dans B.C.H., LXX, 1946, p. 312–318.

[165] M. GRAMATOPOL, *op. cit.*

[166] T. B. L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, Londres, 1960, p. 31, AT 31, similaire.

[167] MIRCEV, *op. cit.*, p. 14, n° 76, pl. XVI, n° 76.

[168] ASTANCĂI, *op. cit.*, p. 273, n° 8, fig. 7.

[169] J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, Stuttgart, 1882–1894, vol. II, 2, p. 92–105.

[170] *Ibidem*, p. 189–198.

[171] WINTER, *op. cit.*, p. 377, fig. 9, similaire.

[172] *Ibidem*, p. 377, fig. 11, similaire.

[173] I. B. ZEEST, *op. cit.*, p. 28, n° 88, pl. 9, fig. 8 *a* et 8 *b* (le moule).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONCORDANCE DES NUMÉROS SUR LES PLANCHES AVEC CEUX DU CATALOGUE

PLANCHE I

1 — 1
2 — 2
3 — 3
4 — 9
5 — 4
6 — 13
7 — 14
8 — 20
9 — 5
10 — 11
11 — 10

PLANCHE II

1 — 44
2 — 42
3 — 45
4 — 137
5 — 117
6 — 16
7 — 17
8 — 36
9 — 19
10 — 118
11 — 49
12 — 35
13 — 34
14 — 53

PLANCHE III

1 — 50
2 — 46
3 — 47
4 — 112
5 — 98
6 — 113
7 — 76
8 — 108
9 — 145
10 — 74
11 — 8

PLANCHE IV

1 — 12
2 — 18
3 — 15
4 — 25
5 — 27
6 — 26
7 — 24
8 — 22
9 — 21
10 — 23
11 — 6
12 — 7
13 — 29
14 — 30
15 — 28

PLANCHE V

1 — 31
2 — 32
3 — 38
4 — 39
5 — 40
6 — 43
7 — 41
8 — 37
9 — 48
10 — 51
11 — 64
12 — 33
13 — 52

PLANCHE VI

1 — 54
2 — 57
3 — 56
4 — 58
5 — 55
6 — 59
7 — 60
8 — 62
9 — 65
10 — 66
11 — 61
12 — 67
13 — 69
14 — 68
15 — 70

PLANCHE VII

1 — 84
2 — 75
3 — 78
4 — 80
5 — 72
6 — 63
7 — 71
8 — 77
9 — 82
10 — 81
11 — 79
12 — 83
13 — 73

PLANCHE VIII

1 — 105
2 — 88
3 — 89
4 — 86
5 — 95
6 — 126
7 — 123
8 — 92
9 — 127
10 — 100
11 — 90
12 — 101
13 — 87
14 — 103
15 — 106
16 — 96
17 — 107

PLANCHE IX

1 — 97
2 — 109
3 — 110
4 — 128
5 — 132
6 — 124
7 — 116
8 — 91
9 — 111
10 — 129
11 — 114
12 — 130
13 — 125
14 — 133
15 — 142
16 — 143
17 — 94

PLANCHE X

1 — 119
2 — 115
3 — 134
4 — 141
5 — 120
6 — 104
7 — 138
8 — 139
9 — 99
10 — 140

PLANCHE XI

1 — 121
2 — 122
3 — 85
4 — 93
5 — 146
6 — 135
7 — 136
8 — 131
9 — 102
10 — 144

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

PLANCHE I

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

PLANCHE II

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1

2

3

4

5

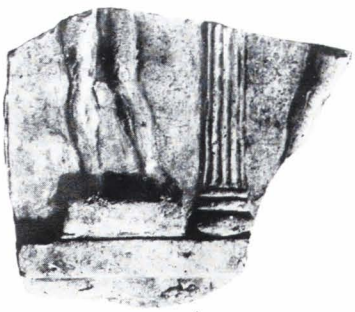
6

7

8

9

10



11

PLANCHE III

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANCHE IV

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANCHE V

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANCHE VI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

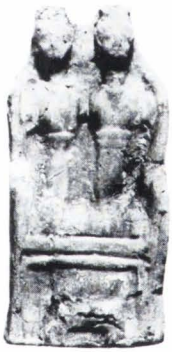

13

PLANCHE VII

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANCHE VIII

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANCHE IX

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

PLANCHE X

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

PLANCHE XI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ROMANESQUE BASILICAS OF BIHOR

Alexandru Avram

The Romanesque ecclesiastical architecture of Transylvania has been the object of numerous research works of autochthonous and foreign specialists. A particular importance is attached to the study of churches in the Saxon colonization zone, taking into account their essential role in spreading Romanesque art in Romania. The church monuments of that period, located in the west of the country, in the area comprised between the three Criş rivers have been, however, little studied [1].

This paper is an attempt at presenting some aspects of the evolution of Romanesque architecture in the Criş district, dwelling first of all upon two monuments with religious character in the localities Tămaşda and Sînnicolaul de Beiuş.

✧

The Tămaşda commune lies south of Oradea, on the Oradea-Arad highway. The above-mentioned monument is placed at the end of the village, on the bank of the Black Criş. At present, the only remains of the old building [2] are the west tower, a bay for each side aisle, a portion from the beginning of the central nave as well as the choir together with the semicircular altar (Figs 1 and 2).

The tower, a prism with sides of 5.85 and 5.60 m, has five storeys marked by semicircular windows, some slightly broken. On the ground floor, in the west, there is a portal with three steps, of rectangular section (Fig. 3). The plaster still keeps some traces of the polychrome decoration of the portal, under the form of fragments of decorative motifs [3]. The higher portion of the portal is a slightly broken relieving arch, crowned by a triangular fronton. Above the fronton, on either side, there are two very narrow and slightly broken windows, similar to battlement embrasures. The two brickwork fragments corresponding to the side aisles are also pierced by identically shaped windows. The second floor has a single round window, above which a small cornice marks the beginning of the third floor. The latter is marked by two semicircular geminated windows with partially walled up arcades. A double frieze of toothed pricks separates the third floor from the next one. The large biforium window of the fourth floor is inscribed in a semicircular relieving arch. Above the threefold frieze, the fifth floor has two geminated semicircular windows, walled up at present. The tower ends with a cornice made up of three rows of toothed bricks, above which is placed the deteriorated wooden framework of a pyramidal roof, built in the last century.

On the north (Fig. 4) and south sides of the tower, the same disposition of the windows occurs on the floors III—V. On the second floor there is only a small walled up window. The ground floor and the first floor of these sides had formerly been pierced by doors, whose openings are still preserved.

In the east side (Fig. 5), above the window of the third floor, one may still observe traces of the original roof of the central nave, with two slopes. Below, at the level of the second floor, both on the north and on the south side, there appear some brickwork fragments (Fig. 4), remains of the walls of the central nave that are directed eastwards. In the higher portion of those

REV. ROUM. HIST. ART. 1969, 6, 69–79

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Tămașda. South-east view of the monument.

walls, whose thickness slightly exceeds 1 m, there may be seen the beginning of the first windows that gave light to the nave. Above the fragments of arcades that separated the nave from the side aisles, in the middle portion there may be observed fragments of other openings, resembling a broken arch, which could be nothing else than the arcades of some side tribunes. The latter were connected by the doors on the two sides of the tower with another tribune, placed in the west of the church, at the level of the first floor.

Side aisles had been initially vaulted in the first bays, as proved by the presence of a fragment of cylindrical vault in the remains of the northern collateral part (Fig. 6). To the east, at a distance of 13.85 m from the tower there appear the choir and the semicircular altar of the church; the choir has a semicylindrical vault and the altar a semicalotte.

The whole construction, including the rudimentary colonnettes and capitals, is made of burnt brick. The binder used was mortar, made of a mixture of quick lime and Criş sand.

We have not found any document mentioning the church, in all the available written sources studied by us. Rogerius speaks of the locality Pons Thomae (later Tamáshida, Tamásda), as being an important fortified German market-town which, on the occasion of the great Tartar invasion of 1241 had been put to fire and sword [4]. In the course of time, the importance of the locality increased again, as shown by a document of 1341 [5], as well as by the fact that in January 1550, the Transylvanian Diet held there one of its sessions [6]. It might be possible, therefore, to date the monument in the period of reconstruction after the Tartar invasion.

The second locality discussed, Sînnicolaul de Beiuş, is placed on the bank of the same river, at a distance of 55 km from Tămașda. In the neighbourhood of this locality, on a hill, may be seen the ruins of a tower (Fig. 7). At a distance of 24 m east of the tower the ruins of the side walls of the church were still standing, at the end of the 19th century, according to Bunyitai's description [7].

The horizontal section of the tower is approximately square, having 5.90 by 5.40 m at the base. On the north and south side, up to the first floor, one may easily distinguish the deteriorated archvaults of some giant arcades. On the west side, the tower is made out of large limestone blocks, some of which were chiselled (Fig. 8). It is obvious that they originated from an older building. Above them, at a height of about 4 m from the ground, a stone cornice marks the perimeter of the tower. The higher part of the building is slightly narrower.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

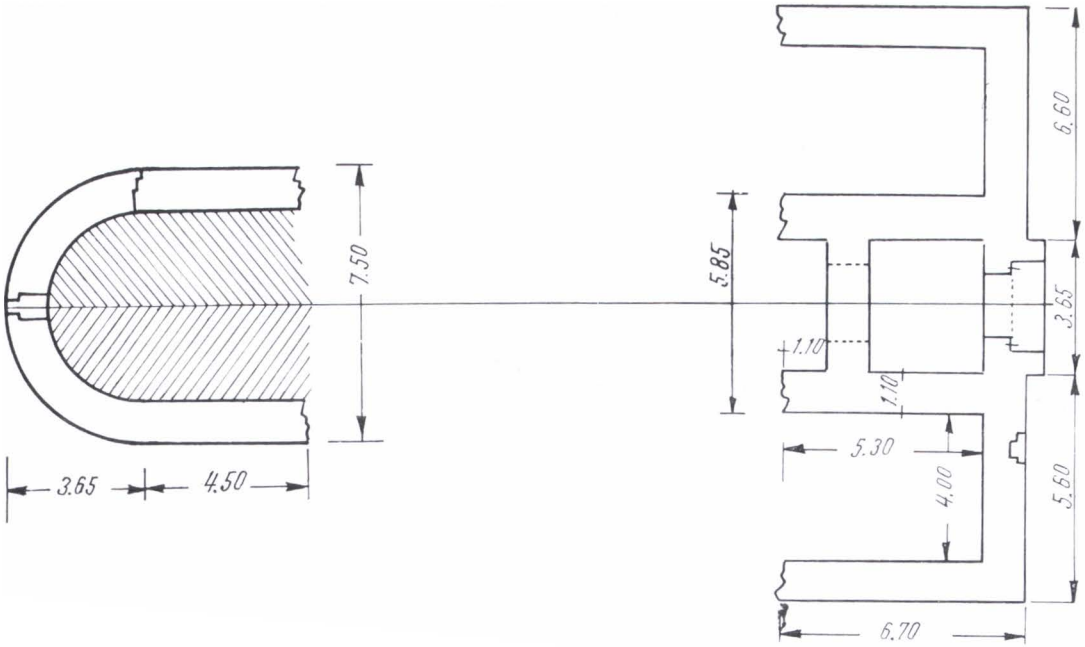


Fig. 2. — Tămaşda. Plan of the ruins.

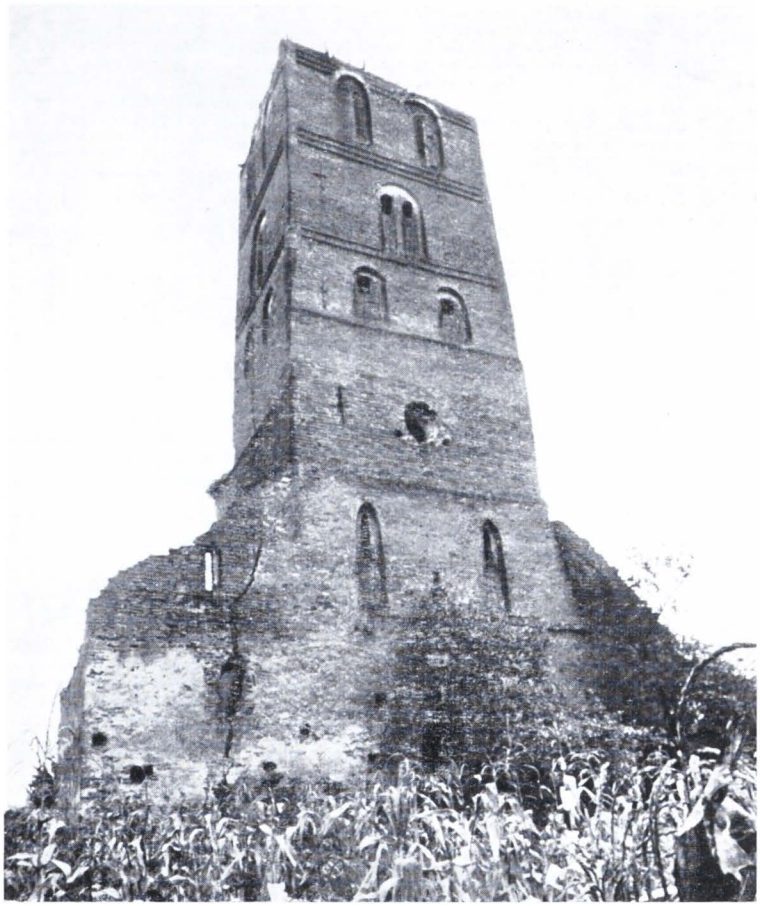


Fig. 3. — Tămaşda. West façade.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Tămaşda. Detail (north-east).

The first floor is marked by another cornice above which there rises a geminated semicircular window, with a colonnette and a cubic capital. The capital decorated with concentric circles is surmounted by an impost. On the same floor, the north and south sides are pierced by narrow windows widening from within, like battlement embrasures. The next floor has a geminated window on the north, west and south sides, but different capitals in the north and west sides. Thus, on the west side there is a cubic capital decorated with spiral motifs (Fig. 9). On the north side of the tower the colonnette and capital shaped like a reversed trunkated pyramid, specifically Romanesque and relatively archaic, are better preserved. On the south side, the colonnette and capital are absent, being destroyed. After a new stone cornice, marking a second slight narrowing of the building, there follows the third floor with semicircular windows on all four sides, but with no colonnettes, as the latter fell down in the course of years. A decorative motif with rectangular meanders crowns the tower. There is no trace of the roof. Three of the four sides, the north, west and south ones, are reinforced at corners by brick buttresses. On the east side of the tower, above a large semicircular opening in the second floor (probably a door to a tribune) there may be observed the trace of the two-slope roof of the edifice. The connection with the body of the church was ensured by a vast arcade placed below. On the ground floor, both parts of the entrance to the nave were decorated with a brick column, having a simple stone base and a cubic ornamentless capital.

As concerns elevation, we cannot but put forward hypotheses, because of the absence of material documentation. The particular height of the church — proved by the remains of the roof — enables us to consider it was a basilica, with a single tower and, possibly, a tribune in the west side. It is sure that it had once been an "Ecclesia magnifica", as proved by a document from the former monastery of the "St. Paul Heremits" [8], the only to make mention of the church.

✧

The building material used for both churches was a lasting one, specific to the West Plain, the large sized flat brick. The preference for brick of the Sînnicolaul de Beiuş builders is worth mentioning, as there are rich natural resources of stone in the vicinity. It is interesting that carved pieces, colonnettes and capitals are made out of limestone, unknown in the sediments of

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

the neighbourhood. This observation induces us to believe that the above mentioned carved pieces had been brought to that spot — from a workshop which we are unable to define as yet — , already finished [9].

The most difficult problem that confronted the builders was that of vaulting. The Romanesque masters of Bihor solved it only partially. At Tămaşda, the first bay of the North side aisle still preserved a fragment of semicylindrical vault. The choir has a similar vault and the altar has a semicalotte [10]. The central nave, however, was covered with a wooden framework.

In order to emphasize the particular importance of the two monuments described it is sufficient to point out that they are the only Romanesque basilicas in the West Plain preserved in a relatively good state, enabling, at least approximatively, the carrying out of an architectonic study. Similar Romanesque monuments had existed at Ineu[11], Căpleni[12], Gogovăţ[13] and Herpályi[14] (Fig. 10) — all places in the West Plain — but today are almost completely destroyed, so that we can reconstitute not even the plan of the buildings.

In the period of formation of feuda relationships ecclesiastical architecture, as against the secular one, was the only one able to solve technical and aesthetical problems raised by such large constructions, thanks to its social function.

In the Middle Ages, the whole cultural and ideological life was dominated by the Church. The latter had to endow its organizations — be they parochial or episcopal — with appropriate worship buildings [15]. To comprise all the faithful of the respective parish and to permit fastuous ceremonies, it was necessary to make buildings that implied much more complex architectonic solutions than lay or military edifices.

The principal aim of the Church was to spread Catholicism and strengthen the feudal Hungarian State. However, worship buildings had also specific functions, according to their kind and spreading. Thus the basilica of Tămaşda seems to have played also the part of a fortified church, as proved by the embrasure-like openings in the lower floors.

✧

The planimetrical arrangement of the Tămaşda basilica may be relatively easily reconstructed. The same does not apply to the church of Sînnicolaul de Beiuş, where only the tower is still standing.

Bunyitai tried to reconstitute the plan of Tămaşda [16] showing that the basilica might have had a tower, a nave, two side aisles, a choir and two side altars placed on a level with the main altar. We consider this reconstitution as right in the main, with the correction suggested by

Fig. 5. — Tămaşda. The tower (north-east).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

V. Vătăşianu: "to withdraw side apses to the height of the west wall of the choir, giving the plan a normal aspect, which should be verified by diggings" [17]. Were this suggestion confirmed, we could find perfect analogies to the planimetry. We refer to the group of Saxon basilicas around Sibiu, of the Guşteriţa-Cisnădie type, which present the same peculiarities. The finding of such significant analogies in Saxon localities does not surprise us; on the contrary, it seems natural, since Tămaşda was set up by a German apostolic mission. We only mention that the plan of the Evangelical church of Cisnădie dating from about 1260 [18] is identical to that suggested by professor Vătăşianu for Tămaşda. In the Cisnădie basilica, the first bays of the side aisles are vaulted like a semicylinder, the others are vaulted like a cross. The analogy is only partially valid for Tămaşda, i.e., only as concerns planimetry and the vaulting of the first bay of the side aisles. The other bays of Tămaşda are not preserved but it is very probable that they had never been vaulted. We support our assertion on two arguments:

a) the walls of the aisles are too thin for a semicylindrical vault,

b) no Romanesque edifice in Transylvania is known to have such vaults on a larger portion.

The Tămaşda ruin resembles that kept at Gîrbova, dating back to 1280 [19]. The basilica that had once stood there differed from the Tămaşda one, only by its smaller size and scanty decorative means. The analogies between the two basilicas refer to the existence of a West tribune, with the only exception that the Tămaşda one communicates with the tribune above the side aisles. If the plan of Tămaşda is similar to that of the Guşteriţa-Cisnădie type or to that of Gîrbova, the elevation view of the Tămaşda building is essentially

Fig. 6. — Tămaşda. Detail: the first bay of the northern side aisle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

different from that of the mentioned monuments. The basilica under study is built exclusively of brick, like the churches of Acîş[20] and Herina [21] [22] both dating back to the sixth decade of the 13th century. This accounts for the absence of decorative elements, which does not permit a more detailed analysis. An extremely significant analogy may be pointed out between the relatively well-kept portal, crowned by a triangular fronton, and that of the church of the Cîrţa cistercian monastery[23], dating back to the first years after the 1241 Tartar invasion[24]. The round window on the west façade, also points to a Cistercian influence, as it is typical of that monastic order, the first to introduce Gothic forms of architecture in Transylvania.

The traces of the external painting, preserved as spots of red, black, yellow colour, strongly corroded, seem to have a later origin, as proved by the rather thick layer of plaster on which they are applied.

The attempts at dating the fragments of the fresco, and implicitly the whole monument before the great Tartar invasion[25] are in our opinion wrong, because of the lack of agreement between the proposed date and planimetry details, and especially because of the elevation elements that already foretell the Gothic style. The above mentioned analogies make us consider that the most likely dating is that suggested by V. Vătăşianu: around 1270[26].

The tower of Sînnicolaul de Beiuş resembles that of the Tămaşda basilica, but it has richer decorative elements. Here are preserved, in a relatively good state, three capitals of the colonnettes of geminated windows. The capital of the first floor window on the west façade of the tower, decorated with a motif of concentrical circles, presents analogies to a capital of the lapidarius of the Alba Iulia cathedral, probably originating from the first stage of the buildings[27]. Capitals with similar motifs may be found in Germany on the Rhine valley, in the St. Andrew cathedral of Worms[28], dating back to about 1220. It is very normal that the capital of Sînnicolau should have appeared after a lapse of 35—40 years. The capital of the second floor, shaped like a reversed trunkated pyramid and decorated with spiral motifs reveals analogies as concerns shape to some found in the Imperial Palace of Gelnhausen[29] and, in Romania, in the west portal of the St. Michael church of Cisnădioara, dated around 1257—60[30]. At corners the tower is strengthened with buttresses, similar to those of Herina[31]. Such buttresses are also encountered in Hungary, e.g., at Herpály[32] and Szepeshely[33], dated by Gerevich at the end of the 12th century. The dating, however, should be disputed, because of the existence of specific Gothic forms in that monument.

The analogies referred to as well as the relation already established between the Tămaşda and the Sinnicolaul de Beiuş basilicas make us date both edifices in approximately the same period, with the specification that the latter is older than the former by about a decade.

In the period following the Christianization of the Hungarians the first churches appeared sporadically in West Transylvania. Information concerning the existence of laws about these churches date back to the 11th century. One of these laws stipulates that a church should be built for 10 communes, and a further one forbids to move the precincts of the village at a great distance from the worship place[34]. These laws prove the common endeavours of the State and of the Church to fight against seminomadic customs and to spread the new faith, the Catholic religion.

Church buildings were initially made of wood or wattle adobes, as may be seen from toponimy: Sövényegyház (wattle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

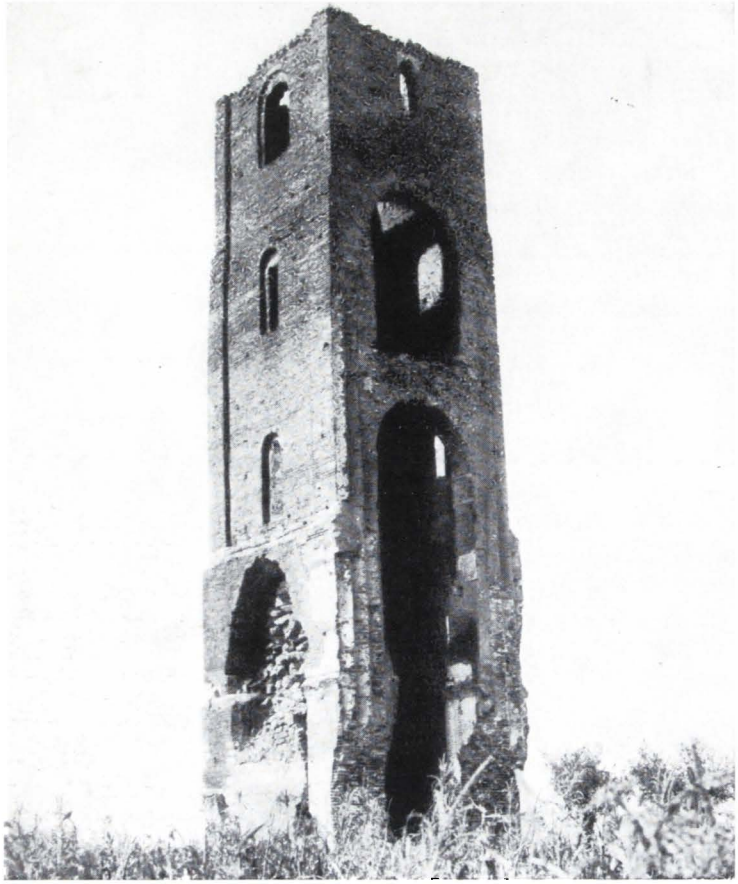
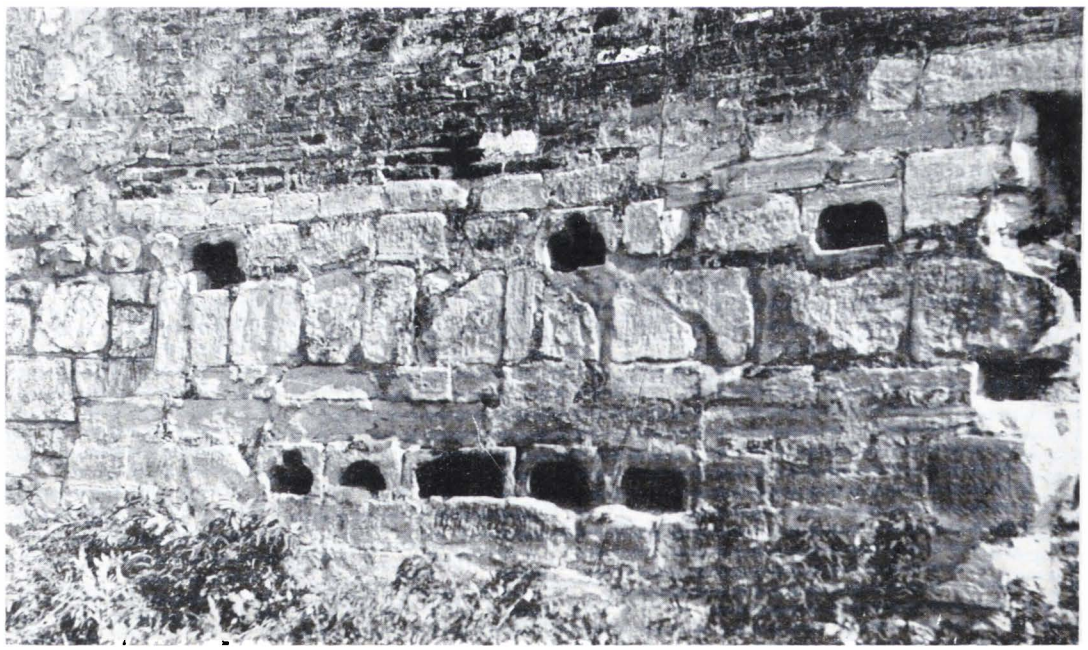


Fig. 7. — Sinnicolaul de Beiuş. South-east view.

church), Agasegyház (twig church)[35]. Probably this was also the situation in Transylvania and especially on the territory of the Criş Land, whose spiritual life in its cultured aspects was dominated by the Hungarian feudal State, that used to employ the Catholic Church to a great extent for subjugating recently conquered territories. On this line, at the end of the 11th century the Oradea episcopate was created, becoming the main representative of the domination of the Hungarian feudal State in Bihor.

The custom of building stone churches in villages is prevailing in the 13th century and especially in its second half, when the number of stone churches increases rapidly as a result of the formation of local building sites[36]. The appearance of stone churches testifies to the increased role of the Church, as an institution, in the 13th century. Both in the life of every settlement and in the social-political life of the State. The increased importance of the Church results in a more rigorous organization of parishes and in the replacement of the old parish

Fig. 8. — Sinnicolaul de Beiuş. Detail. Base of the tower.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

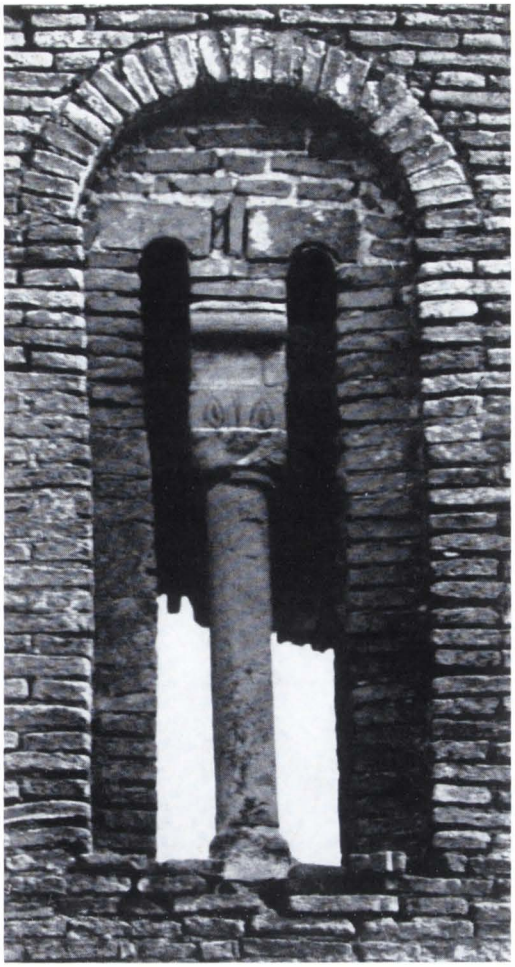
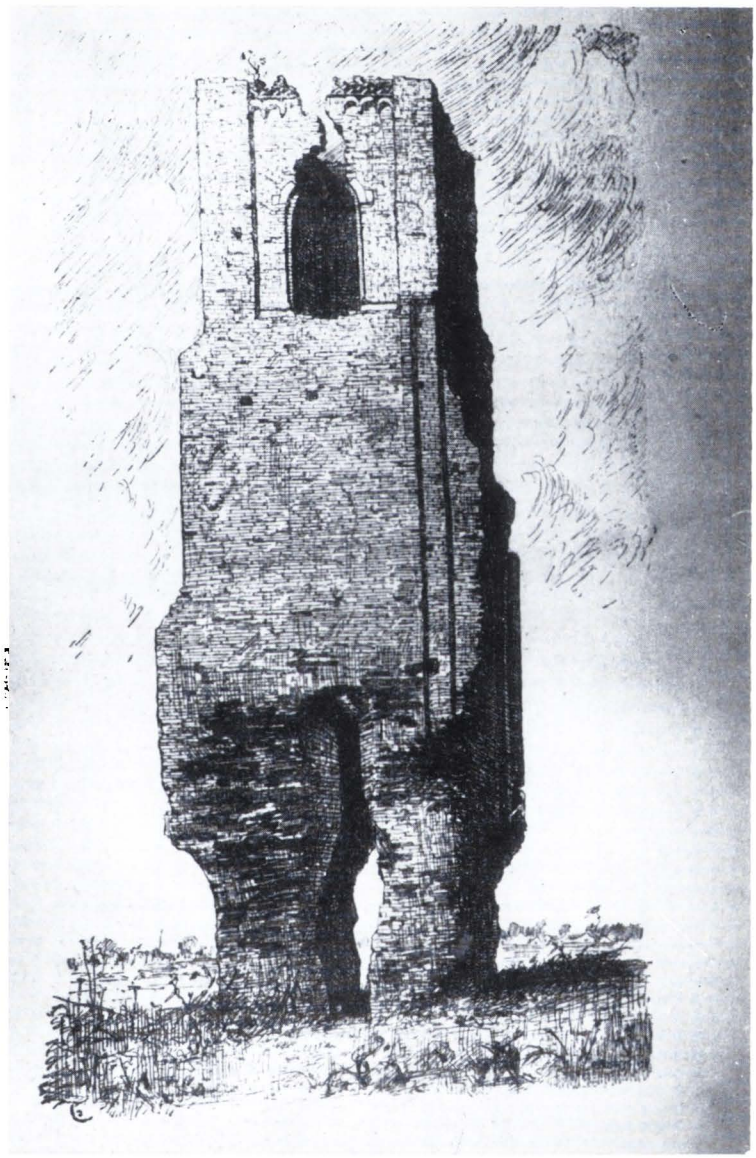


Fig. 9. — Sinnicolaul de Beiuş. First floor window (west).

churches with new ones. As against the 11—12th centuries, the churches built now are edifices made of brick, a lasting material that permits to create impressive monuments both as concerns form and spatial organization. This points to a consolidation of the role of this feudal institution in the spiritual life of society in general. Taking into account the plain character of the studied zone we may conclude that, the same as for the whole West Plain, brick was used pre-eminently for buildings. It was more easily manufactured and cheaper than stone which had to be extracted and carried from distant regions. Though brick does not permit to achieve peculiar artistic forms, in some cases the concern for such forms is obvious (forms characteristic of Central and South-East Europe were resorted to, especially in the second half of the 13th century). One of the most valuable monuments from an artistic standpoint is that of Sînnicolaul de Beiuş, where elements of decorative plastic art are more numerous.

In the absence of documents, we cannot state anything about the origin of the master masons that built those edifices. It is certain, however, that, at least in the begin-

Fig 10.—Ruin of the Herpály tower (Hungary), according to Bunyitai, *op. cit.*, vol. II, p. 364.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ning of brick and stone architecture, they had come to the Criş Land from Hungary and, in some cases, even from Germany.

The existence of side tribunes in the Tămaşda basilica is of exceptional importance. At the present stage of researches, when data about many Romanesque monuments are still unpublished, we know that in the south-east of the European Romanesque zone, basilicas with side tribunes are very seldom found, only at Klosterneuburg (Austria)[37] and Prague (Czechoslovakia)[38]. We do not know of any intermediate monument between the above ones and that of Tămaşda and we wish to point out this fact, considering that the Tămaşda basilica represents the easternmost limit of the spreading of Romanesque basilicas with side tribunes[39].

To conclude, we shall try to place the Romanesque art of West Transylvania within the framework of South-East European Romanesque architecture, with its environment and limits of creation possibilities. Transylvania represents the extreme limit of this architectonic style. Hungary is the link with the Romanesque architecture of Central Europe countries, i.e., Austria, Bohemia, Moravia, Poland; direct relations with distant European countries are improbable. Artistic development depends, first of all, on economic and social-political development, which in Transylvania and in the other mentioned countries differs essentially from that of the centralized states of Western Europe.

Towards the middle of the 13th century, by the agency of West Hungary various forms of Late Romanesque Art, selected and combined in the Hungarian Benedictine building sites, enter Transylvania, influencing it strongly and persistently[40]. The two basilicas studied may be included in this period.

Notes

[1] The problems of Romanesque architecture in Bihor have been dealt with only in two important works:

a) BUNYITAI VINCE, *A váradi püspökség története*, vol. I–III, Oradea, 1883/84.

b) VĂTĂŞIANU VIRGIL, *Istoria artei feudale în ţările române*, vol. I, Bucharest, Ed. Acad., 1959.

[2] The monument has also been described in: BUNYITAI, *op. cit.*, vol. II, p. 473; MÁRKI SANDOR, *Aradvármegye és Arad sz. Király város monográfiája*, Arad, 1892, vol. II, p. 438; ORBAN CAROL, *Două turnuri pe malurile Crişului Negru* in Arhitectura R.P.R., no. 7, 1957, p. 51.

[3] Though paint traces are very faint, Orban maintains that they originate from a geometrical decoration. ORBAN, *op. cit.*, p. 51.

[4] ROGERIUS, *Carmen Miserabile (Scriptores rerum hungaricum*, ed. E. Szentpétery, II), Budapest, 1938, ch. 34.

[5] NAGY IMRE, *Anjoukori okmánytár*, IV, pp. 148/155, Budapest, 1884.

[6] BUNYITAI, *op. cit.*, vol. III, p. 476.

[7] BUNYITAI, *op. cit.*, vol. III, p. 390.

[8] "In districtu Belenyes, ubi actu pagus Szent Miklos et desuper statim Ecclessia magnifica sub patrocinio Sancti Nicolai Confessoris" in BUNYITAI, *op. cit.*, vol. III, p. 389. The document is not dated.

[9] This hypothesis has also been put forward by BUNYITAI, *op. cit.*, vol. III, p. 390.

[10] The vault, as well as the mentioned semicalotte, is made of bricks placed longitudinally on the edge, according to the Western vaulting system.

[11] VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 33.

[12] *Ibidem.*

[13] *Ibidem.*

[14] BUNYITAI, *op. cit.*, vol. II, p. 363. The locality is placed on the Barcău valley, in Hungary, at about 20 km from the frontier with Romania.

[15] VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 20.

[16] BUNYITAI, *op. cit.*, vol. III, p. 474.

[17] VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 35.

[18] Date suggested by prof. VĂTĂŞIANU in *op. cit.*, p. 29. The datings of the above author, accepted by us in the present work, are hypothetical. As concerns the Cisnădie church, Entz Géza considers it as a building of the end of the 12th century with Byzantine-like capitals. ENTZ, *Az Erdélyi műtörténetirás kérdéseihez*, Cluj, 1945.

[19] VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 65.

[20] *Ibidem*, p. 33.

[21] *Ibidem*, p. 38.

[22] According to Entz, these are the oldest Benedictine churches of Transylvania, dating as far back as the 12th century. Entz, *op. cit.*,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

p. 14 + ENTZ, *Kolozsvár környéki köfarago műhely a XIII-ik században*, Cluj, 1946. As far as Herina is concerned, Szönyi Otto suggests a dating closer to that of V. Vătăşianu. He thinks that "it can be dated only up to the second half of the 13th century", SZÖNYI, *Régi magyar templomok*, Budapest, 1933, p. 181.

[23] VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 104, fig. 92.

[24] *Ibidem*. We quote also Entz' opinion, who considers that Cîrţa was built in two stages: the first, about 1230 and the second, immediately after the Tartar invasion. ENTZ, *Le chantier cistercien de Kerc (Cîrţa)*, in "Acta Historiae Artium", Budapest, 1963, p. 26.

[25] VASILE DRĂGUŢ, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, in "Studii şi cercetări de istoria artei", ser. *Artă plastică*, vol. 12, no. 1, 1965, p. 80.

[26] VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 37.

[27] ENTZ, *A Gyulafehévári székesegyház*, Budapest, 1958, p. 57, fig. 48. The capital is dated by the author in the 12th century. The same capital is reproduced by Vătăşianu, *op. cit.*, p. 45, fig. 32.

[28] HAMANN RICHARD, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, I, Marburg, 1928, p.19.

[29] HAMANN, *op. cit.*, pl. 83.

[30] VĂTĂŞIANU, *op. cit.*, p. 29, fig. 15.

[31] SZÖNYI, *op. cit.*, p. 50, fig. 16; Vătăşianu, *op. cit.*, p. 38, fig. 25.

[32] See BUNYITAI, *op. cit.*, vol. II, p. 363. The tower preserved reveals a significant analogy to that of Sinnicolaul de Beiuş. The difference was that in that place there rose a basilica with two towers on the façade.

[33] GEREVICH TIBOR, *Magyarország románkori emlékei*, Budapest, 1938, pl. XXVII.

[34] VĂTĂŞIANU, *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală*, Bucharest, 1966, p. 104.

[35] *Ibidem*.

[36] VĂTĂŞIANU, *Istoria artei feudale . . .*, p. 20.

[37] *Ibidem*, p. 70.

[38] *Ibidem*.

[39] We did not include in this category the Herina basilica since we think that the galleries surmounting the side aisles cannot be considered tribunes.

[40] VĂTĂŞIANU, *Istoria artei feudale . . .*, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

QUATRE ÉGLISES DU DÉPARTEMENT D'ILFOV, SIGNIFICATIVES POUR L'ART DU MOYEN ÂGE DE LA VALACHIE

Cornelia Pillat

Dans le département d'Ilfov, au nord-est de Bucarest, se trouve une région connue depuis les temps les plus reculés sous le nom de « Greci », parcourue par la rivière Ialomița et parsemée de lacs, de marais et de bandes de forêt, vestiges d'immenses bois appelés *codrul Vlăsiei*, qui au Moyen Âge commençaient en cet endroit. Tout comme sur la vaste aire de Bucarest[1], sillonnée jadis par les méandres de la Dîmbovița et de la Colentina, on a trouvé sur la colline de Balamuci, située entre Grecii-de-Sus et Grecii-de-Jos, et plus au nord, sur l'île de Snagov[2] des traces de sites préhistoriques. Plus tard, sur les bords des rivières, parmi les forêts, des terres propices aux pâturages et aux cultures ont favorisé l'emplacement d'établissements féodaux, dont la vie s'épanouissait ou déclinait suivant les événements. A Măxineni[3], Balamuci et Micșunești-Mari[4], de même qu'à Turbați, dans la direction de Snagov, il y a encore de vieilles églises, témoins lointains de ces périodes d'épanouissement. Notre étude se propose de s'occuper des églises de Măxineni et de Turbați — constructions apparemment déconcertantes, mais ayant une signification particulière pour l'architecture du XVIe siècle, ainsi que de l'église du monastère St.-Nicolas de Balamuci et de celle de Micșunești-Mari, intéressantes du point de vue de l'évolution de l'architecture et de la peinture de la moitié du XVIIIe siècle. Malgré le fait que les monuments de Măxineni et de Turbați appartiennent à une époque éloignée de celle des deux autres, tous les quatre sont reliés entre eux par la continuité politique et culturelle de l'histoire de ces lieux.

L'isolement et le calme de Snagov ou du lac proche de Căldărușani[5], ainsi que le marais de Balamuci[6] ont attiré des moines ermites qui, selon la tradition, auraient été trouvés en ces lieux par les voïvodes ou les boyards qui plus tard y ont fondé des églises. D'anciens documents attestent l'existence du monastère de Snagov dès l'époque de Mircea l'Ancien[7] (1386—1418). Un document de Tîrgoviște, datant de 1520[8], dans lequel Neagoe Basarab confirme les droits de *jupân** Cazan et de son frère Sahat, montre que « Grecii » constituaient, avec d'autres terres, leur « domaine ancestral » « ... déjà du temps de Mircea l'Ancien ... ». Au commencement du XVIe siècle il y avait à Grecii-de-Sus des maisons de boyards, maintes fois rebâties au cours des siècles, dont on pouvait encore voir les ruines vers 1856[9]. C'est au sud de ces maisons que fut élevée l'église domaniale. Elle ne garde plus l'inscription dédicatrice originale, cependant la date de 1547, sur un fragment de pierre funéraire encastrée aujourd'hui sur la façade ouest[10], ainsi que, dans le narthex, la dalle portant la date de 1548[11] qui recouvre la tombe de Mușa, prouvent que l'église existait en cet endroit dès le règne de Mircea Ciobanul (1545—1554; 1558—1559). L'histoire locale nous apprend que dans la seconde moitié du XVIe siècle, le domaine de Micșunești-Mari, au nord de Greci, était à l'époque le fief du Voïvode Pătrașcu le Bon[12]. Sur la colline boisée de Balamuci se trouvaient alors les restes d'une ancienne *cula***, tour en pierre, sur les ruines de laquelle quelques

* Ancien titre honorifique.
** Maison seigneuriale fortifiée.

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 81—121

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moines avaient érigé une petite église en bois, placée sous le vocable de Saint-Nicolas[13]. Enfin, pendant les dernières années du XVIe siècle, parmi les boyards groupés autour de Michel le Brave, se trouvaient aussi ceux de Greci. A cette époque un des partisans de ce voïvode, Mitrea Vornicul[14], était marié à Neaga, descendante des anciens propriétaires et dernière héritière du domaine. Après la mort de son époux et l'assassinat de Michel le Brave, elle fit don d'un tiers de ce domaine au monastère de Snagov. C'est toujours du règne de Michel que datent des documents signés par le secrétaire de la chancellerie voïvodale, un certain Papa, fils de Fiera de Bărbuleţ, parent des Buzeşti[15]. Jusqu'en octobre 1632, lorsqu'il fut tué dans la lutte de Plumbuita comme partisan de Radu Ilieş contre Mathieu Basarab[16], Papa prit part à la vie politique de son temps[17] et il fut chargé de différentes missions diplomatiques en Transylvanie et en Pologne[18]. A côté de l'ancienne petite église en bois, Papa éleva, sur la colline de Balamuci[19], un nouveau monastère, placé toujours sous le vocable de Saint-Nicolas.

Le 26 novembre 1625 Papa racheta aux moines de Snagov leur droit sur la partie de Greci, que leur avait donné, quelques années plus tôt, Neaga et qu'ils avaient laissée à l'abandon[20]. Dans l'église de l'actuel village de Măxineni, près de Grecii-de-Sus, Papa fit enterrer, le 16 mai 1628[21], sa fille Anca, dont le portrait, aux traits juvéniles et délicats, nous est conservé au monastère de Hurezi[22], à côté de sa sœur Păuna[23].

Les premiers jours du mois de septembre 1657, le patriarche Macaire, et son secrétaire Paul d'Alep, s'arrêtèrent, pendant leur tournée de visites aux monastères de Valachie, aussi au monastère de Balamuci : « After an αγιασμός, a Mnemosynon to the founders, and the subsequent banquet, we left this place (le monastère de Tînganu) and ceased not moving onward till the evening, when we came to a convent under dedication to St.-Nicholas, and called the Convent in the Weaves. It is situated on the bank of a river . . . here we slept for the night. In the morning, we performed an αγιασμός, a Commemoration for the Founders, and the Prayers of Absolution, and having quitted the convent, returned the way we came, to the mansion anter palace of the founders ».[24]

Paul d'Alep parcourut alors, au crépuscule d'un jour d'automne, les mêmes étendues d'eau et de roseaux que nous traversons aujourd'hui aussi, pour arriver au monastère.

✧

A partir du second quart du XVIe siècle, en Valachie, étant donné les circonstances politiques troubles et l'exploitation de plus en plus âpre exercée par l'Empire ottoman, la construction de monuments coûteux et somptueux, exécutés en pierre de taille richement sculptée, dut être interrompue. Dans le sud-est européen ou dans le Proche-Orient, à cause des persécutions ottomanes directes, la construction avait totalement cessé. Des maîtres maçons, dont les œuvres auraient pu synthétiser, comme par le passé, les expériences artistiques de l'architecture, ne pouvaient plus circuler et parvenir dans notre pays. C'étaient maintenant les maîtres maçons indigènes qui continuaient à élever des églises pour les voïvodes et pour les féodaux roumains. Celles-ci étaient de petites proportions, construites d'un matériel modeste, mais le juste équilibre de leurs dimensions prouve le parfait savoir et l'art de nos maçons d'adapter aux possibilités matérielles données le plan des monastères Cozia et Dealu, de l'évêché d'Argeş ou de la métropolie de Tîrgovişte. Le parement le moins dispendieux et de la plus facile exécution était soit entièrement en briques apparentes, rappelant celui du monastère Cotmeana (1380—1386), soit, surtout, celui constitué de rangées horizontales formées de deux ou trois assises de briques

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apparentes alternant avec des bandes couvertes de crêpi, divisées en cassettes par deux ou trois briques placées dans le sens de la hauteur[25]. Les façades étaient lisses ou avec des niches allongées divisées en deux parties par un bandeau, les registres ainsi obtenus étant décorés d'arcades ou de niches bordées de tores en briques de forme spéciale, ornementation à contours subtilement mis en relief, qui produisait tout un jeu d'ombres et de lumières.

A l'église de Măxineni, les assises de briques apparentes sont disposées deux par deux, divisées par des bandes crêpies, interrompues à des distances régulières de briques disposées par paires dans le sens de la hauteur. De même qu'à l'église de *Curtea veche* (autour de 1559) de Bucarest, les façades lisses ne sont interrompues que dans la partie supérieure par une file d'arceaux (fig. 1). Les fenêtres sont étroites, terminées en plein cintre, leur cadre étant en retrait par rapport à la surface du mur. Par conséquent, l'aspect du parement et la décoration des façades, de même que les dates marquées sur quelques-unes des pierres funéraires du narthex — comme nous venons de le voir — rappellent les caractéristiques des églises de la première moitié du XVIe siècle. Toutefois le monument est de plan rectangulaire, au clocher surplombant le narthex, ne reproduisant aucun des types énumérés plus haut, dont les constructeurs de l'époque se servaient pour leurs travaux.

Accolée à la façade nord du narthex il y a une petite tour à base carrée qui abrite un escalier conduisant directement au clocher, élément de construction que l'on rencontre pour la première fois dans l'architecture de ce temps et que l'on retrouvera à presque toutes les églises du XVIIe siècle (fig. 2). Le tremblement de terre du 26 octobre 1802 provoqua l'écroulement de la façade ouest[26]. Avant l'an 1859, lorsqu'elle fut réparée[27], une esquisse[28] (fig. 3) nous présente l'église avec la façade ouest renforcée des deux côtés par des contreforts et ayant au-dessus du narthex un clocher élevé sur une solide base carrée, éléments architecturaux qui furent négligés plus tard par les restaurateurs du siècle dernier. Les réparations de 1859 ont donc transformé l'aspect de la façade détériorée, en lui octroyant aussi un fronton triangulaire, en élevant la tour-clocher sans l'intermédiaire de la base carrée et en lui enlevant les contreforts de la façade ouest. C'est probablement à la même occasion que fut rebâti l'autel — de forme circulaire à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur — renforcé sur les côtés par deux contreforts. Entre 1940 et 1942[29] les travaux de la Commission des Monuments Historiques ont mis à découvert l'ancien parement sous le crêpi qui l'avait recouvert en 1859.

Dans les anciennes classifications typologiques de nos monuments médiévaux de la Valachie, parmi les églises du XVIe siècle, celles à plan rectangulaire ne figurent pas[30]. Ce plan aurait fait son apparition dans cette région au XIVe siècle, avec l'église Sînnicoară de Curtea-de-Argeş, ayant été adopté de nouveau au XVIIe siècle, par les maîtres maçons de l'époque de Mathieu Basarab. L'église de Măxineni et quelques autres du même type contredisent ces affirmations. Ainsi le plan des églises St.-Georges de Tîrgovişte datant du premier quart du XVIe siècle[31], Ste.-Paraschève de Rîmnicu Vîlcea commencée en 1557 et terminée en 1587[32], l'ancien ermitage de Hotărani fondé en 1588[33], et dans le département de Buzău les fondations des églises de Lapoş et de Tisău[34], ont cette même forme rectangulaire. A Lapoş on trouve cependant deux niches rectangulaires pratiquées dans l'épaisseur des parois latérales du naos, dont le peu de profondeur est marqué à l'extérieur par des décrochements dans les murs qui les limitent.

Dans l'ancien hameau de Turbaţi se trouve une petite église sous le vocable de la Nativité de la Sainte Vierge, autrefois de la Dormition [35], desservant aujour-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

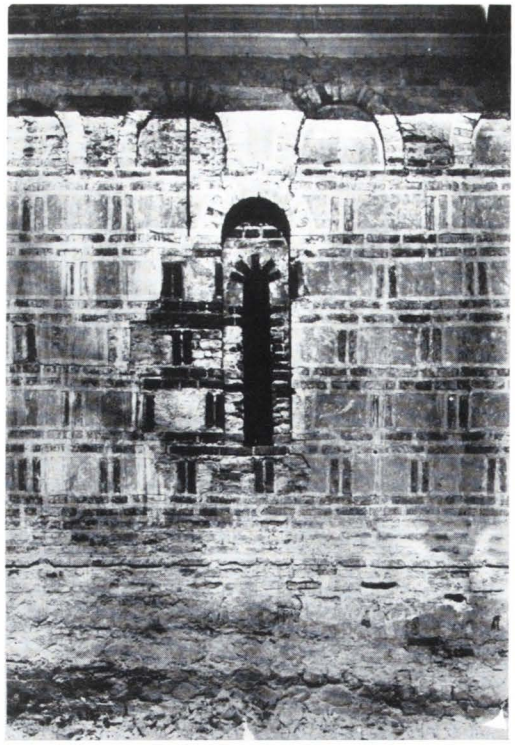


Fig. 1. — L'église de Măxineni. Détail de la décoration des façades (clichés de la Commission des Monuments Historiques)

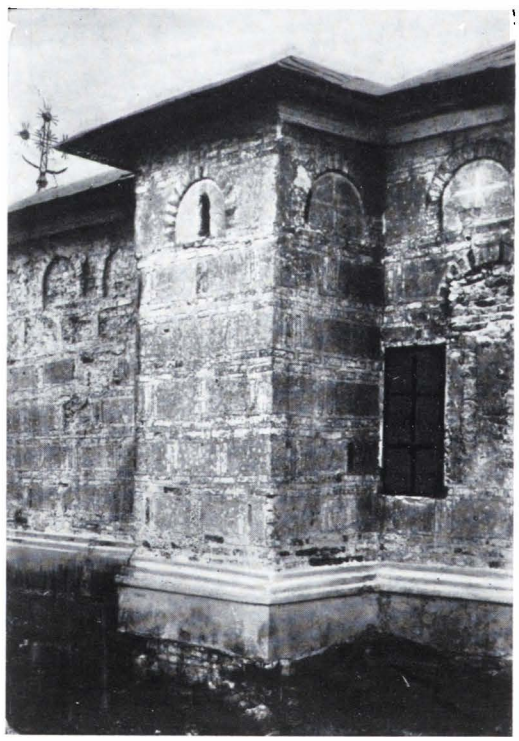


Fig. 2. — L'église de Măxineni façade nord, la cage de l'escalier qui mène à la tour clocher (cliché de la Commission des Monuments Historiques)

d'hui un cimetière, qui est également à plan rectangulaire. L'abside de l'autel a cinq côtés à l'extérieur étant circulaire à l'intérieur (fig. 4, 5). Dans l'épaisseur des murs latéraux du naos — d'une manière plus accentuée qu'à Lapoş — il y a deux absides peu profondes. Dans cette église non plus nous ne trouvons pas d'inscription dédicatrice. Toutefois un document [36] du 30 décembre 1595, émanant de Michel le Brave, dans lequel ce dernier confirme les droits des religieuses du monastère de Turbaţi sur le domaine de Bătieşti, atteste l'existence de l'établissement à la fin du XVIe siècle. Cependant si l'intérieur de l'église de Măxineni a souffert d'importantes transformations au cours du temps, celui du monastère Turbaţi est demeuré presque intact. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est l'interprétation originale de quelques procédés de construction plus anciens — interprétation imposée par la destination du monument et par les matériaux qu'on avait employés.

Vers la fin du XVIe siècle, la grande tension politique, qui aboutit à la révolte de Michel le Brave contre la Porte, ne laissait guère de répits pour la construction de monuments. L'église du monastère Mihai-Vodă de Bucarest demeure la réalisation la plus remarquable de cette époque. L'architecture plus modeste du monastère de Turbaţi nous surprend cependant par l'harmonie bien réfléchie de sa structure unique qui confère à l'intérieur une atmosphère empreinte d'un mystère générateur de légendes [37].

Le monument comprend une abside, un naos et un narthex. Sur la façade ouest on remarque deux pilastres encastrés dans les murs latéraux, vestiges d'un porche (exonarthex ouvert), contemporain avec le reste de l'église. A la fin du XVIe siècle, l'apparition précoce du porche, élément architectural dont l'emploi n'est généralisé qu'au XVIIe siècle, ne doit pas nous surprendre, car déjà au cours du XVIe siècle les constructeurs avaient ressenti le besoin d'une extension de l'espace des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — L'église de Măxineni d'après une esquisse effectuée dans la première moitié du XIXe siècle

églises, en leur ajoutant un exonarthex ou bien un porche. On pourrait ajouter à cette énumération l'exemple de quelques monuments à narthex ouverts, dont l'aspect rappelait celui des porches et qui pourraient avoir préparé la voie à l'apparition de l'exonarthex ouvert[38]. L'espace intérieur de l'église est délimité par des murs dont l'épaisseur varie selon les nécessités techniques de la construction, la résistance aux poussées des voûtes, etc. La partie la plus large de l'église est le narthex (4,57 m), dans les parois latérales, agrandi de deux niches funéraires hautes et profondes. L'intérieur du narthex est asymétrique, une partie de sa largeur ayant dû être réservée du côté nord pour la construction de la cage d'un escalier qui mène à une cachette située entre la calotte et le toit. En entrant dans le narthex, on est surpris de voir qu'il est moins haut qu'on ne s'attendrait (4,05 m). C'est que la hauteur de la cachette est prise au détriment de celle du narthex. Surprenant aussi l'aspect imposant des niches funéraires, qui ne sont plus, comme dans les églises moldaves, de simples niches basses, creusées dans les parois latérales et ayant une fonction strictement funéraire. A Turbați, par leurs dimensions, elles donnent de l'ampleur à l'intérieur en offrant en même temps la possibilité de disposer de place suffisante pour les tombes, malgré l'exiguïté de l'espace. En réalité, si on faisait abstraction de ces deux niches, on cons-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

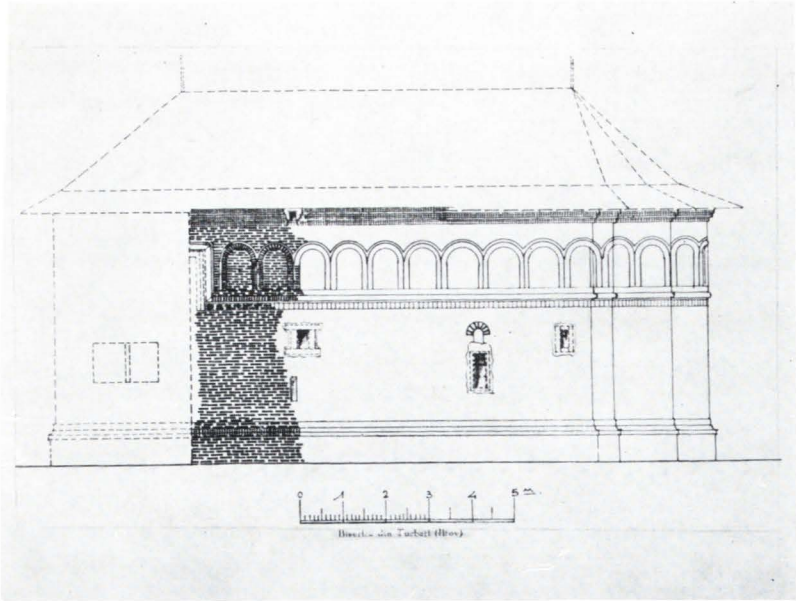
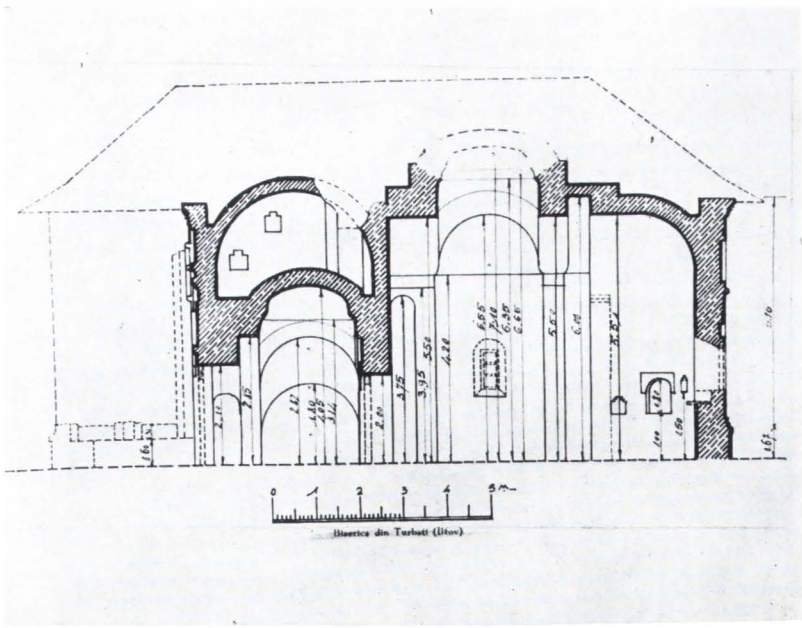


Fig. 4. — L'église de Turbaţi. Parement de la façade sud (cliché de la Commission des Monuments Historiques)

Fig. 5. — L'église de Turbaţi. Section latérale (cliché de la Commission des Monuments Historiques)



taterait que les murs les plus épais sont en réalité ceux du narthex, étant destinés à supporter les poussées et la pesanteur de la double voûte : celle de la calotte et celle de la cachette. La paroi épaisse qui sépare le narthex du naos présente à droite et à gauche de la porte, à l'instar des monastères Cozia et Snagov et de quelques monastères moldaves, Gura Humorului et Vatra-Moldoviţei, par exemple, deux petites niches exigées par le rituel funéraire. Le naos est haut (7,10 m), ses murs étant très épais afin de pouvoir supporter la coupole sur tambour qui a dû le surmonter à l'origine, remplacée aujourd'hui par une simple calotte sur pendentifs, appuyée sur une console continue. Deux absides en segments de cercle pratiquées dans les murs latéraux et profondes d'environ 45 cm — exigées par le rituel des services monastiques — élargissent l'espace de ce compartiment. A l'est et à l'ouest, les absides sont flanquées de deux niches étroites, vestiges du plan traditionnel de Cozia. Les murs de l'abside sont un peu plus minces que ceux du naos, ce qui donne un peu plus de largeur à l'intérieur (3,50 m). La voûte, en demi-calotte, s'appuye directement sur les parois, sans l'intermédiaire de la console continue, que l'on a remarquée dans le naos. Les deux murs latéraux portent les traces d'un iconostase en maçonnerie. A cause de l'espace réduit, l'autel est adossé à la paroi est.

A l'extérieur, la façade combine elle aussi des éléments apparus à des époques différentes. Le parement est entièrement constitué de briques apparentes. La hauteur des façades est divisée en deux registres par un bandeau, formé d'un tore souligné au-dessous par une rangée de briques posées en dents de scie. Sur la façade ouest, le bandeau monte en entourant, au-dessus de la porte, une niche avec une image peinte à même le mur, représentant la Dormition (fête votive de l'église). Au niveau de cette niche, à sa droite et à sa gauche, ainsi qu'au-dessus d'elle, trois autres peintures murales (toujours de fêtes votives, indéchiffrables aujourd'hui), assurent à l'entrée une riche décoration. Le registre inférieur, de beaucoup plus haut que le registre supérieur, est lisse, ainsi qu'à certains monuments datant de la première moitié du XVIe siècle. La décoration du registre supérieur consiste dans une file de niches,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en retrait par rapport à la surface du mur, terminées dans leur partie supérieure en plein cintre et contournées d'un tore. Quelques rangées de briques posées en dents de scie forment la corniche, tandis que deux rangées de briques au profil concave font la transition entre les murs et le socle. Aujourd'hui, sur la plus grande partie du registre inférieur on peut discerner les traces de deux couches de crêpi, appliquées à des époques variées, au-dessus desquelles on a appliqué ce procédé ornemental assez pauvre, courant au XVIIe siècle, qui consiste à imiter au moyen de la peinture l'aspect du parement déjà décrit plus haut. Le mur ouest conserve encore les traces d'une peinture représentant « Le Jugement dernier », scène qui revient fréquemment dans la décoration des porches à partir du dernier quart du XVIIe siècle.

Quelques-uns des éléments architecturaux de l'église de Turbaţi, comme par exemple: les niches funéraires, les absides du naos pratiquées dans l'épaisseur des murs et la cachette semblent être d'influence moldave. Malgré cela, l'espace intérieur du monument ne rappelle en rien le caractère des églises de la Moldavie du Nord, car il s'agit là uniquement de l'adoption de certains éléments de construction et non d'un changement de vision. Par conséquent, la disposition réfléchie de l'architecture du monastère de Turbaţi [39] révèle la science des constructeurs de l'époque de combiner d'une manière originale et adéquate aux besoins et aux possibilités qui leur étaient offertes, des éléments architecturaux et des procédés de construction depuis longtemps entrés dans le répertoire de l'art roumain.

Les églises de Măxineni et de Turbaţi, avec celles en quelque sorte similaires de Tîrgovişte, Hotărani, Rîmnicu Vîlcea, Tisău et Lapoş permettent d'esquisser un nouveau chapitre de l'histoire des fébriles recherches innovatrices des constructeurs valaques.

✧

L'église élevée à Balamuci au début du XVIIe siècle par Papa Greceanu n'existe plus aujourd'hui, ce qui nous empêche de suivre, pendant plus d'un siècle, l'évolution de l'art en ces lieux. L'inscription dédicatrice posée en 1752 dans le nouveau monastère St.-Nicolas de Balamuci nous donne un résumé de son historique, en montrant qu'il a été « construit depuis ses fondements par feu Papa Vel Logothète . . . après une longue période de temps, à cause de la vétusté et des dégâts . . . il fut élevé de nouveau depuis les fondements et embelli comme on le voit . . ., par sa sainteté chir Antim, prieur du saint monastère Sărindar et par jupan Gheorghe . . ., au temps de notre très éclairé voïvode Grigore Ghica, chir Neofit étant Métropolite de l'entière Valachie, le 12 août, de l'an 1752 »[40].

De l'ancienne église il reste encore aujourd'hui, sur le côté nord du narthex, la pierre funéraire de Fota Spătarul, fils de Papa, décédé en 1640[41] et enterré au même endroit où gisaient les ossements de son père[42]. Aux données peu nombreuses concernant l'église disparue on pourrait encore ajouter une aquarelle, exécutée après 1861 par le peintre Henric Trenc et représentant le présumé tableau initial des fondateurs[43] (fig. 6). A droite de l'image de l'église, Papa est représenté suivi de ses fils Drăghici et Fota. A gauche se trouvent sa femme Elina, avec: Anca, morte très jeune et enterrée, comme on a vu, à Grecii-de-Sus, Păuna, mariée à Preda Vornicul de Brîncoveni et Ilinca, épouse du ban Radu Buzescu. Il est sûr que Ştefan Dimitrie Grecianu, un des derniers descendants de la famille, fit appel à Trenc afin de reconstituer du point de vue historique la composition du tableau des fondateurs. Au bas de l'aquarelle se trouve notée la date « 1617 » et le nom du monastère. On peut donc supposer que celui qui a fait cette notation aurait possédé certains documents, au-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Aquarelle de Henric Trenc, recomposant le tableau des fondateurs de l'église St.-Nicolas de Balamuci

jourd'hui ignorés, qui établissaient la date exacte de la construction de l'église. Cependant on sait avec précision, comme nous venons de le montrer, que Papa n'avait racheté le domaine qu'en 1625. Pourtant l'église peinte dans le tableau ne reproduit pas son premier aspect, mais celui du monument rebâti par le prieur Antim, et ainsi qu'il se présentait au milieu du XIXe siècle, avec le clocher du naos tombé et reconstruit de façon arbitraire, tel qu'il figure d'ailleurs sur les photos prises par la Commission des Monuments Historiques avant la restauration de 1965.

Le tableau des fondateurs qui est peint aujourd'hui sur le mur ouest du narthex représente, du côté droit de la porte, le *ieromonah** Antim, tenant l'image peinte de l'église, telle qu'elle venait d'être rebâtie par lui, avec deux belles coupoles : une au-dessus du naos et le clocher au-dessus du narthex. C'est ainsi qu'elle se présente aujourd'hui, après les travaux de restauration dirigés par l'architecte Ştefan Balş (fig. 7, 8). De l'autre côté nous voyons Papa vel Logothète avec jupâneasa « Irina » (au lieu d'Elina). Le style de ces portraits est conforme à la peinture du milieu du XVIIIe siècle. Dans la même manière ont été exécutés aussi les portraits du côté gauche de la porte, représentant les voïvodes Constantin Mihai Cehan Racoviţă et Grigore Ghica. Au contraire, le portrait d'Antim, présenté en perspective, se tenant sur un podium au-dessous d'une arcade à chapiteau sculpté, a été sûrement refait au XIXe siècle. Si on enlevait la peinture du portrait d'Antim on découvrirait probablement cette partie du tableau des fondateurs de 1753.

* Moine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En 1743, dix ans avant que le *ieromonah* Antim ne reconstruise le monastère St.-Nicolas, Iordache, fils de Asan vel Cămăraş*, qui était le trésorier de la famille de Constantin Brancovan, fit élever près des maisons de Micşuneştii-Mari l'église placée sous le vocable de la Sainte Vierge et des saints Nicolas et Georges[44]. Le domaine de Micşuneşti constituait la dot de sa femme Smaranda[45] (fille de Şerban Grecianu[46] et de Ilinca Brancovan), petite-fille en ligne directe de Constantin Brancovan. Nous décrirons en les comparant l'église du monastère St.-Nicolas et celle de Micşuneştii-Mari, car elles présentent deux aspects différents de l'art au milieu du XVIIIe siècle.

Le tableau des fondateurs de l'église de Micşuneştii-Mari est ample, se déroulant sur les murs ouest, sud et nord du narthex. Cependant qu'à l'église St.-Nicolas la composition du tableau est restreinte, présentant à la place d'honneur le *ieromonah* Antim et les princes régnants contemporains à sa reconstruction, et reléguant les fondateurs de l'église initiale dans le coin du sud-ouest, simplement par égard pour les dates historiques, à l'église de Micşuneştii-Mari le tableau, avec son grand nombre de personnages, respecte les traditions qui exigeaient la représentation de tous les membres de la famille du fondateur, dans le sens le plus large de ce mot. Iordache Micşunescu vel Stolnic ** et sa femme sont entourés de nombreux enfants et de parents illustres[47], parmi lesquels figurent aussi Constantin Brancovan et Marica Doamna, ainsi que le voïvode Constantin Racoviţă. Entouré des 25 membres de sa famille, le fondateur, d'origine étrangère, donne l'impression d'être solidement établi dans le pays et de se conformer à ses traditions.

Comme l'indique l'inscription dédicatrice du monastère St.-Nicolas, Métropolite de la Valachie était en ce temps Neofit le Crétois, ancien précepteur des fils du voïvode Nicolas Mavrocordat. Neofit entendait non seulement bien administrer son diocèse, mais aussi étudier en historien et en archéologue, d'après la conception de l'époque, les monuments de sa nouvelle patrie[48]. En cela d'ailleurs, il ne faisait que suivre l'exemple des princes phanariotes qui manifestaient le désir, en leur qualité de princes orthodoxes et d'héritiers d'une tradition culturelle ancienne, de poser en protecteurs de l'activité artistique des pays qu'ils gouvernaient. Devenus princes des provinces roumaines, transférés d'un trône sur l'autre, ils faisaient des efforts de se montrer les continuateurs de la politique des voïvodes roumains encourageant dans ce but la continuation des anciennes chroniques et se faisant peindre parmi les fondateurs des églises de l'époque, quoique celles-ci fussent entretenues moins par leurs efforts que par ceux des boyards et des habitants des villes.

Au début du XVIIIe siècle, l'épanouissement d'une vie culturelle qui était l'apanage d'une minorité de boyards et de membres du haut clergé est attesté par la bibliothèque du *Stolnic* Constantin Cantacuzène[49] et par celle du monastère de Hurezi. De même les catalogues de la bibliothèque de Nicolas[50] Mavrocordat témoignent à leur tour d'un affranchissement toujours plus accentué des clercs de l'époque, des traditions saugrenues moyenâgeuses.

Les tendances vers l'Humanisme, manifestées dès le commencement du XVIIe siècle par les classes cultivées de la société et développées pendant l'époque de Constantin Brancovan, furent ensuite rehaussées par les idées des lumières françaises du XVIIIe siècle[51]. Ces idées avaient commencé à germer aussi en Valachie,

* Ancien dignitaire ayant la fonction de chambellan.

** Ancien dignitaire ayant la fonction d'écuyer tranchant du voïvode.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. Fragment du tableau votif peint actuellement dans l'église, représentant Papa Grecianu avec sa femme Elina et le *ieromonah* Antim (photo: Nicolae Ionescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

où elles avaient été introduites autant par des boyards ayant fait de courts séjours dans le milieu cosmopolite de Constantinople, que par les phanariotes qui venaient de cette ville. D'autre part, vers la fin du Moyen Âge, la transformation de la haute pensée théologique en un simple sentiment religieux, amenait le public à s'adresser de plus en plus aux textes apocryphes, qui racontaient la vie de Jésus, de la Vierge ou des saints, dans une version qui faisait plutôt appel aux « sentiments », correspondant donc à cette nouvelle sensibilité.

De même que dans le milieu grec cosmopolite de Constantinople, chez nous aussi le goût des voïvodes et des boyards penchait de plus en plus vers le faste oriental, imité, dans la mesure des possibilités locales, et mélangé d'influences exercées alors par la mode de l'Occident dans la capitale des sultans. L'ornementation orientale combinée donc avec celle de la Renaissance et du Baroque, précocement diffusée par les œuvres imprimées chez nous, avait été sélectionnée, adoptée et judicieusement transposée dans la décoration sculptée et peinte de l'époque de Brancovan. Au XVIIIe siècle, sous l'influence du courant baroque, elle prenait un développement luxuriant invadant les encadrements des portails[52]. La décoration peinte qui ornait les arcades et parfois les colonnes des porches, les bandeaux et les encadrements des niches présentait la même vision[53]. Le contour des niches en accolade orientale était décoré de rinceaux, de feuilles et de fleurs, inspirés d'après nature, mais aussi de feuilles d'acanthe, aux contorsions inattendues, fruits de l'imagination baroque, mais le tout avait pris une nuance difficilement définissable, qui constitue une des caractéristiques de l'art valaque de ce temps.

En faisant rebâtir le monastère Saint-Nicolas de Balamuci, le *ieromonah* Antim s'inscrivait dans le mouvement culturel

Fig. 8. L'église St.-Nicolas de Balamuci. Vue du sud-ouest, après la restauration de 1965, effectuée sous la direction de l'architecte Ştefan Balş (cliché de la Commission des Monuments Historiques)

de son époque et son œuvre demeure révélatrice pour l'art du temps.

Tout en s'acquittant correctement de ses obligations envers la Porte, Mathieu Basarab entendait défendre son pays contre d'éventuelles attaques turques par l'entretien d'une armée puissante. Quelques-uns des monastères fortifiés par lui au début de la seconde moitié du XVIIe siècle, comme par exemple Plumbuita, Strehaia et Brîncovenii (qui avait été habité par Preda, gendre de Papa Grecianu), gardaient les traces de fortifications antérieures. La tradition veut que le monastère de Balamuci, élevé par Papa avant l'avènement de Mathieu Basarab, ait été pourvu d'une enceinte fortifiée. Au milieu du XVIIIe siècle, le *ieromonah* Antim rebâtit le monastère en même temps que les murs qui l'avaient entouré auparavant et les cellules des moi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nes [54]. Une esquisse exécutée dans la seconde moitié du XIXe siècle représente l'enceinte vue du nord-ouest, de plan rectangulaire et les murs renforcés de contreforts saillants mais pas très hauts. L'entrée de l'enceinte passe sous un arc en plein cintre. Aux angles du sud-ouest et du nord-est on voit des tours de vigie crénelées (fig. 11). Il ne reste aujourd'hui de ces bâtiments que les murs de l'enceinte. Des fouilles archéologiques pourraient éventuellement préciser si l'enceinte représentée dans l'esquisse avait été rebâtie en 1752, comme nous le supposons, donc avant qu'un grand nombre de monastères et de résidences des boyards de Valachie aient de nouveau commencé à être fortifiés [55].

L'église de Micşuneştii-Mari est située à proximité de la résidence seigneuriale, dont subsistent, au-dessous des constructions actuelles, de belles caves avec des calottes sur pendentifs, ainsi que le mur ouest de la cour, transpercé d'une porte monumentale également voûtée avec une calotte sur pendentifs.

Dans la période où les deux monuments ont été érigés, on était arrivé à une grande maîtrise dans la construction des églises de plan trilobé qui rappelle en quelque sorte le plan du monastère de Cozia, avec les absides du naos flanquées seulement à l'ouest de niches, le narthex légèrement élargi, réminiscence de celui du monastère Curtea-de-Argeş, et un porche sur colonnes, élément généralisé au cours de la deuxième moitié du XVIIe siècle. Elles étaient d'habitude pourvues d'une tour au-dessus du naos et d'un clocher au-dessus du narthex, auquel on accédait par un escalier abrité dans une petite tour adjacente à une des façades latérales du narthex, innovation architecturale attribuée généralement aux maîtres maçons de Mathieu Basarab. Aussi bien l'église de Micşuneştii-Mari [56], que celle du monastère de Balamuci [57] ont été bâties d'après ce plan qui assure un espace intérieur assez large, en même temps que des possibilités plastiques monumentales réussies. Quoique d'un plan similaire, l'aspect intérieur des deux églises varie, les proportions entre les dimensions étant différentes. Cependant la plastique décorative des façades diffère nettement. L'église de Micşuneşti est de deux mètres plus longue (25 m) que l'église St.-Nicolas, tandis que sa largeur est plus petite par rapport à l'autre, de 1/2 mètre au niveau des absides (7,95 m) et d'un mètre au niveau du narthex (6,10 m). A Micşuneşti l'abside de l'autel est allongée au détriment du naos, comprimé entre les absides latérales devenues étroites et la voûte en berceau qui le prolonge vers l'ouest. Le narthex étant très peu élargi, le porche est par conséquent étroit lui aussi. Le naos est séparé du narthex par quatre colonnes en maçonnerie, surmontées par des arcs en accolade à la pointe aiguë. Les deux colonnes des extrémités sont encastrées dans le mur. Toutes les quatre s'appuyent sur un bahut interrompu au milieu par l'entrée. A cause de l'espace réduit, les colonnes semblent lourdes et les entrecolonnements trop étroits. Quant au système des voûtes des trois absides, elles s'appuyent sur une console continue qui réduit leur ouverture. La grande circonférence de la calotte sur pendentifs du naos est réduite, elle aussi, par un gros anneau. Dans le narthex, au nord et au sud, quatre arcs en encorbellement en plein cintre, adossés aux murs latéraux, transforment le plan rectangulaire de l'espace à voûter en un plan carré, qui permet la construction d'une calotte sur pendentifs. Dans l'église la lumière est parcimonieusement filtrée à travers des fenêtres étroites à l'ébrasement profond. Le porche est voûté avec deux calottes sur pendentifs, séparées entre elles par un arc. Il est entouré au sud et à l'ouest par des colonnes en maçonnerie, appuyées sur un bahut étroit. Les colonnes ont des chapiteaux prismatiques et sont reliées entre elles par de beaux arcs en accolade. Du côté nord du porche il n'y a plus de colonnes, mais un mur percé d'une porte par laquelle on pouvait accéder directement de la cour seigneuriale, située au nord. C'est pour cela qu'on a dû placer sur le côté sud du narthex la petite

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tour de l'escalier. L'accès à cet escalier se fait par l'extérieur. Les absides, de même que la tour de l'escalier présentent à l'extérieur des formes plus simples, ayant trois côtés au lieu de cinq, comme à l'ordinaire. Les façades actuelles sont crêpies et passées à la chaux et elles sont divisées en deux registres par un tore. L'église représentée dans le tableau des fondateurs avait une coupole sur tambour au-dessus du naos et un clocher au-dessus du narthex, de même qu'une tourelle couvrant la petite tour qui abrite l'escalier. Toutes les trois tours étaient octogonales, sur des bases carrées et percées de fenêtres étroites. Avec le temps, elles tombèrent et ne furent plus rebâties dans leur forme initiale. L'image peinte de l'église montre que le registre supérieur contenait une file de niches en forme de médaillons, actuellement invisibles, tandis que le registre inférieur était dépourvu des niches habituelles, apparaissant lisse, tel qu'il est à présent. La corniche, le bandeau et les arcs en accolade du porche étaient peints avec les motifs floraux et géométriques propres à la décoration de l'époque, qui interrompaient la monotonie des surfaces lisses des murs. Il faut remarquer que les colonnes entre le naos et le narthex, comme d'ailleurs celles du porche, ne sont pas en pierre comme celles des églises « riches » de l'époque, mais en maçonnerie. Toutefois, les encadrements des fenêtres et le portail de l'entrée sont comme d'habitude en pierre sculptée et décorés de rinceaux sinueux encerclant de leurs volutes des feuilles d'acanthe et des fleurs gracieuses, se déroulant d'après les schémas de la sculpture de l'époque brancovane. De même, sur le registre supérieur, les ouvertures qui aèrent les absides du naos et du narthex sont en pierre chantournée avec des motifs floraux. La décoration sculptée n'a pas cette exubérance baroque qui à l'époque avait commencé à agiter la décoration luxuriante des encadrements et des portails d'autres églises.

Quoique l'on observe quelques gaucheries dans le tracé du plan, la plastique monumentale est néanmoins réussie, car les volumes aux contours simplifiés des absides, ainsi que les colonnes lisses sortent en relief avec netteté (fig. 9).

L'église du monastère de Balamuci est mieux proportionnée. L'abside est a une ample largeur. Dans le naos les absides latérales sont flanquées à l'ouest par deux larges niches, réminiscences du type de plan de Cozia, ce qui n'est pas exceptionnel à cette époque (l'église Colţea (1703) ou l'église Creţulescu (1722) de Bucarest). Les absides du naos en segments de cercle d'un beau tracé et les amples niches de l'ouest, sont percées chacune d'une fenêtre à l'embrasement très évasé. La travée ouest, voûtée en berceau, est séparée du narthex par de belles colonnes en pierre avec des chapiteaux corinthiens traités à la manière de l'époque et cerclées vers leur base par de larges entrelacements de rinceaux, de volutes d'acanthe et de fleurs. Posées sur des bases carrées, elles s'appuyent sur un bahut haut presque d'un mètre, séparé au milieu par l'entrée, et sont surmontées par des arcs en accolade à la pointe aiguë. L'espace intérieur est réduit dans la partie supérieure par deux rangées de consoles continues distancées, la plus basse située au niveau du bandeau extérieur, la seconde entre les fenêtres d'en bas et celles d'en haut. La base du tambour de la coupole qui surmonte le naos est également pourvue d'un gros anneau. Le procédé fréquemment employé à cette époque avait pour but de réduire la surface à voûter et par conséquent la poussée. Il créait en même temps l'illusion que l'intérieur était plus haut. Le narthex de presque un mètre plus large par rapport à celui de Micşuneştii-Mari est plus aéré et mieux éclairé. Les larges arcs en plein cintre, sur consoles, qui réduisent la surface rectangulaire du narthex à un carré, soutiennent en même temps le clocher placé au-dessus. Le porche, plus long que large, voûté au milieu par une calotte sur pendentifs, situés entre deux hémicylindres, est délimité par dix colonnes en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pierre sculptées, semblables à celles se trouvant entre le naos et le narthex. Elles reposent sur un bahut, interrompu dans l'axe par l'entrée, et elles sont reliées en haut par la belle succession des arcs en accolade. A l'intérieur, la lumière est généreusement diffusée à travers les fenêtres évasées du registre inférieur et par les petites fenêtres carrées, qui percent les absides du naos et du narthex dans le registre supérieur.

A l'extérieur, grâce à la coupole et au clocher, la plastique monumentale acquiert un aspect élancé. La tour du naos s'élève sur une solide base carrée dont les faces sont divisées en deux parties par un tore. Le registre supérieur qui se termine en haut par une corniche arrondie, contient également une file de petites niches terminées par des arcs en accolade. La décoration de la base du clocher n'est constituée que par la corniche et la série des niches.

La coupole du naos, octogonale à l'extérieur et circulaire à l'intérieur, et le clocher sont comme d'habitude percés de fenêtres étroites, entourées de ressauts et ornées à la partie supérieure de deux arcs en retraits successifs, disposés en dents de scie Contre la façade nord du narthex est adossée une gracieuse tourelle à cinq côtés, abritant l'escalier en bois qui monte au clocher. De même qu'à l'église de Micşuneştii-Mari on accédait à cet escalier par l'extérieur, et non pas comme c'était l'habitude, de l'intérieur du narthex.

Ce qui fait la beauté exceptionnelle de l'église c'est l'ingéniosité de sa plastique décorative. Les façades sont divisées en deux registres par un bandeau formé d'un tore encadré de deux profils plans. Le registre d'en haut est beaucoup plus petit que celui d'en bas. Sur les murs du porche le bandeau surmonte les arcades. Une corniche solide, formée de deux tores placés l'un contre l'autre termine les façades sous le toit, tandis qu'un autre tore très en relief marque le passage entre le socle et les murs. Les deux registres sont décorés de niches qui se terminent en accolade orientale, et qui sont délimitées par des colonnettes engagées. Sur les murs plans qui prolongent les absides, les arcatures sur les deux registres sont de la même largeur. Cependant, afin que — vu la hauteur réduite du registre supérieur — la distance entre les pieds des arcades ne paraisse disproportionnellement large par rapport à leur hauteur, leur contour supérieur a été fragmenté en deux arcs en accolade, qui se réunissent deux par deux. Les niches qui ornaient les trois absides pentagonales conservent sur les deux registres un seul arc en accolade. La largeur des niches va en décroissant de l'axe de chaque abside vers les extrémités, les volumes étant mis en relief aussi au moyen de la plastique décorative.

Le bandeau, les corniches, les encadrements qui entourent les arcs du porche et des niches, ainsi que les colonnettes engagées des deux registres étaient peints d'un entrelacement de motifs décoratifs. Les encadrements des fenêtres et le portail de l'entrée ont une riche sculpture, similaire à celle de Micşuneştii-Mari. Le travail y est plus soigné; le relief des feuilles d'acanthe est plus accentué et le mouvement des rinceaux plus vif. Toutefois la décoration ne tombe pas dans l'exagération qui caractérisait le goût de cette époque.

La décoration peinte contourne les niches terminées en accolade ressemblant à celle des tapis de l'Orient. On retrouve cette même disposition dans la décoration sculptée des bords de certaines pierres funéraires de la deuxième moitié du XVIIe siècle [58] dont le champ, figurant une niche pareillement en accolade orientale, contenait l'inscription funéraire. De même, quelques-unes des broderies sur velours [59] ou des tissus en fils d'or et d'argent du début du XVIIIe siècle avaient la surface rectangulaire délimitée en haut par la même accolade, entourée d'une large bande ornementée de rinceaux, de fleurs et de feuilles d'acanthe. Les mêmes motifs peints se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

retrouvent autour des niches de l'église Stavropoleos de Bucarest, où pourtant la disproportion entre la petite étendue des façades et la richesse de la décoration crée un effet fatigant. A l'église de Balamuci la grande étendue des façades permettait par contre l'extension équilibrée de cette combinaison d'éléments décoratifs. La plastique monumentale et la plastique décorative du monument étaient des réalisations impeccables, élégantes, résultats d'une longue expérience, quoique n'apportant aucune innovation dans l'évolution de l'architecture de l'époque.

L'aspect extérieur de l'église de Micşuneştii-Mari est plus simple et plus sobre. On a renoncé avec audace non seulement à la forme pentagonale des absides et de la tour de l'escalier, mais aussi aux niches qui ornaient généralement le registre inférieur. Sur les surfaces lisses ainsi obtenues, la broderie en pierre des encadrements des fenêtres ne fait que ressortir avec plus d'évidence. De même, la décoration peinte du bandeau et des arcs du porche formait, comme on le remarque dans le tableau des fondateurs, un ornement discret et pittoresque.

Ainsi donc, tandis que l'architecture de Balamuci représente la fin et le couronnement d'une série d'expériences, celle de Micşuneştii-Mari, plus modeste, représente une autre tendance des maîtres contemporains, consistant en une interprétation plus simple des formes de l'architecture traditionnelle. Par une série d'adaptations adéquates aux moyens matériels propres à l'époque, les monuments, quoique semblables à ceux du passé, sont arrivés à exprimer une autre vision artistique qu'on ne doit pas considérer comme un signe de décadence, mais comme une nouvelle interprétation plus conforme au goût du moment.

✧

Dans la prothèse de l'église de Micşuneşti, parmi plusieurs noms de peintres, maintenant presque effacés, on distingue nettement celui de Dima [60] le prêtre. Au monastère de Balamuci sont notés les noms de toute une équipe, formée par: Neacşa le prêtre, Dima le prêtre, Grigore, Şerban, Constantin, Constandache, ainsi que l'année 1753 quand l'église a été peinte (fig. 10).

En règle générale, à l'époque de Brancovan le programme iconographique de la peinture se déroulait dans l'autel et dans le naos, sur deux ou même trois registres, divisés en panneaux par d'étroites bandes de couleur sombre, bordées de blanc. Le dernier registre d'en bas était séparé de celui qui représentait les saints debout par une file de médaillons contenant des figures de saints. En ce temps-là, la peinture n'avait plus pour but d'exprimer par des images les principes de la pensée chrétienne, mais elle se contentait de narrer les événements des histoires sacrées. Un rafraîchissement dans l'ancien programme, épuisé à la suite de tant de répétitions, s'imposait de plus en plus. Ce furent les textes apocryphes au goût d'une société en train de rejeter petit à petit la haute interprétation théologique, qui servirent de base à la nouvelle présentation des textes de l'Histoire sacrée. Cette interprétation sentimentale et non dogmatique faisait s'atténuer maintenant les différences entre les confessions (catholique-orthodoxe). En ce qui concerne la peinture pourtant, la pénétration en Valachie d'une iconographie occidentale (catholique) a été possible d'une façon plus évidente dès les premières années du XVIIIe siècle, par suite de l'Union avec Rome d'une partie des Roumains de Transylvanie qui restaient toutefois dépendants de la métropolie de Valachie [61]. Cependant ces types iconographiques ne pénétraient dans la peinture valaque que dans la mesure où ils étaient acceptés par l'autorité ecclésiastique. C'est le besoin de trier les nouveaux types iconographiques qui a fait que, dès le commencement du XVIIIe siècle, en Valachie, se soient répandus les guides de peinture dont le rôle était justement d'établir les images et les cycles admis par l'église orthodoxe. Les modèles occidentaux qui inspiraient les peintres valaques étaient ceux

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — L'église de Micşuneştii-Mari. Vue du sud (photo: Nicolae Ionescu)

Fig. 10. — Inscription avec les noms des peintres, se trouvant dans la prothèse de l'église St.-Nicolas de Balamuci (photo: Nicolae Ionescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

véhiculés par les gravures des livres imprimés. Quelquefois on adoptait des compositions [62] et des cycles [63] d'inspiration occidentale, qui avaient été transposés, dès le XVIe siècle, dans le style de tradition byzantine par les peintres qui travaillaient au mont Athos [64] et, au XVIIe siècle, par les peintres crétois d'icônes [65], qui à Venise étaient venus en contact direct avec l'art de l'Occident. D'autres fois le désir d'un renouveau poussait les peintres à reprendre des types iconographiques oubliés, appartenant à la peinture des premiers siècles du christianisme, dont la tradition était peut-être transmise aussi par la peinture athonite.

En même temps, à cette époque, pour garder la ligne traditionnelle, on étudiait constamment les monuments anciens, quelques-uns reproduisant l'iconographie narrative du XIVe siècle et dont la peinture était considérée du point de vue de l'orthodoxie et du point de vue de l'art, comme étant hors de doute [66]. Ce point explique pourquoi les influences étrangères, greffées sur le fonds traditionnel touchent surtout les détails et quelques procédés techniques et seulement dans une très petite mesure le style. Et c'est ainsi que même les types iconographiques occidentaux qui avaient été déjà transposés par l'école athonite, une fois en Valachie, étaient interprétés dans la vision de l'école roumaine de peinture.

La nouvelle synthèse qui élargissait la sphère de l'iconographie de tradition byzantine à laquelle venaient s'ajouter des éléments empruntés aux réalités de la vie locale [67] était pendant ce temps en cours de s'effectuer dans tous les pays du sud-est européen [68]. Dans la peinture moldave, ces contaminations s'étaient manifestées dès la deuxième moitié du XVIe siècle [69].

Si la peinture valaque de la fin du XVIIe siècle ne nous permet plus de reconnaître les grandes lignes de la pensée théologique de l'époque, elle devient intéressante par l'abondance de scènes inconnues et par la manière dont celles-ci sont intégrées à l'ensemble. Les gestes conventionnels des personnages forment un enchaînement harmonieux et décoratif de lignes, tandis que la couleur claire et maniée avec adresse donne aux ensembles une éblouissante somptuosité. A l'essor artistique, qui donnait de l'éclat au règne de Constantin Brancovan, participaient exclusivement les fondations du voïvode et des grands boyards. A mesure que l'on avance dans le XVIIIe siècle, l'unité de l'art religieux disparaît. Cet art se diffusera maintenant sur toute l'étendue de la Valachie, fragmenté, divers, mais néanmoins actif, dans les églises, à présent élevées par la petite noblesse, par le clergé, par les habitants des villes et même par les paysans. Cette nouvelle direction que devra prendre par la suite la peinture, peut être illustrée par les ensembles des églises de Micşuneştii-Mari et de Balamuci.

Dans les deux églises la composition du programme iconographique et sa répartition sont dans la plus grande partie similaires. Les ensembles n'ayant qu'un seul registre de scènes, on a dû modifier le programme iconographique prescrit par les guides de peinture (fig. 11). Malgré tous ces traits communs, l'omission, à Balamuci, de quelques scènes importantes et l'amplification de certains cycles, constituent une différence significative entre les programmes des deux peintures. La description du programme sera faite par compartiments et par registres, vus de haut en bas.

Du point de vue iconographique on constate entre les deux églises les similitudes suivantes : sur la demi-calotte des absides est on trouve la décoration courante comprenant *La Sainte Vierge assise sur le trône, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, flanquée des deux archanges*. Au-dessus de sa tête, et non pas comme d'habitude, au milieu de l'arc triomphal, est représenté *Le Saint Esprit* descendant sous forme de colombe, et tout en haut, toujours sur la demi-calotte, est peint *L'Ancien des jours*. Dans la prothèse : *La Vision de Saint Pierre d'Alexandrie* et *Le Christ de pitié*. La peinture de l'arc triomphal est détériorée dans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les deux églises, mais on peut encore distinguer au centre le buste de Jésus, ainsi que les scènes: *L'Aveugle né*, *La Samaritaine*, *Jésus enfant discutant avec les docteurs*. On constate pourtant des différences car, tandis qu'à Micşuneşti, suivant la tradition, on a représenté sur l'arc triomphal *L'Annonciation*, avec l'archange Gabriel au nord et la Sainte Vierge au sud, en bas, au-dessous de l'image de l'archange, se trouvant *Sainte Anne portant sur ses bras Marie enfant*, et de l'autre côté *Saint Joachim*, à l'église de Balamuci, les parents de la Vierge sont également peints sur le dernier registre d'en bas de l'arc triomphal, mais les deux personnages de l'Annonciation se trouvent aux extrémités nord et sud du registre des scènes du naos.

Passant au naos, on constate aussi des similitudes. Sur la calotte de l'église de Micşuneşti on a représenté *Le Christ Pantocrator*, tandis que sur les pendentifs se trouvent les quatre évangélistes. A Balamuci, la tour du naos ayant été remplacée entre temps, la peinture originale n'existe plus, mais il est certain qu'elle avait la même décoration. Sur la calotte sud, on a peint *L'Ascension* et sur celle du nord *La Résurrection*. Sur la voûte en berceau, à l'ouest il y a *La Passion*, sur le tympan de la paroi est: *La Crucifixion*, et au-dessous *La Dormition* formée par trois scènes. Dans le registre supérieur de la première scène l'Ange apparaît à Marie pour lui annoncer sa mort prochaine, tandis qu'en bas on voit la Vierge — couchée sur un lit — faisant ses adieux aux apôtres. A cause du manque d'espace on a peint seulement la Dormition, laissant de côté l'Assomption, qui couronnait d'habitude cette composition. L'Assomption figure tout de même dans la partie supérieure de la troisième scène, qui représente les apôtres réunis autour de la tombe vide, au fond de laquelle est restée la ceinture de la Vierge. Les tympans des niches représentent *Le Martyre de Saint Jean-Baptiste*.

Dans le narthex, la décoration comprend quelques scènes de *L'Hymne Acathiste*. Sur le tympan sud est peinte *L'Annonce aux bergers*.

Le dernier registre d'en bas représente, dans l'abside est, comme d'habitude les saints pères de l'Eglise; dans le naos, *Deisis*, ensuite les saints militaires; dans les niches et non comme d'habitude sur les piliers, les saints stylites; et dans le narthex les saints ermites. Les Saints *Constantin et Hélène* sont peints à Micşuneşti dans le naos et à l'église de Balamuci dans le narthex.

Les principales différences dans la composition des deux programmes sont dues à certaines exceptions à la règle et aux prédilections des peintres et des fondateurs pour certaines scènes. Tandis que dans l'église de Micşuneşti on a représenté dans l'abside est *La Communion des apôtres* et seulement une partie des scènes du cycle de la vie de la Vierge et de ses parents, notamment *La Prière d'Anne et de Joachim*, *La Nativité de la Vierge* et *La Présentation de la Vierge au Temple*, à l'église St.-Nicolas on a sacrifié la scène classique de La Communion, afin de donner plus d'ampleur à *La Légende de la vie de la Vierge*. Le cycle se compose des scènes: *Les Offrandes refusées*, *La Prière d'Anne et de Joachim*, *Joachim et Anne assis à table*, ensuite *Joachim et Anne présentant leurs offrandes aux grands prêtres* et enfin *Joachim et Anne présentant Marie à l'âge d'un an aux grands prêtres*. *La Nativité de la Vierge* et *La Présentation de la Vierge au Temple* complètent le cycle. La décoration de l'abside est de l'église de Balamuci cède en tout au penchant de l'époque pour l'illustration des apocryphes. Dans l'abside est de l'église Doamnei de Bucarest (1683) [70], dans celle de la *bolniţa* du monastère Hurezu (1696) ou de l'église Creţulescu de Bucarest [71], le cycle développé de la Légende de la Vierge, inspiré à cette époque de la peinture du mont Athos, vient s'ajouter aux scènes liturgiques prescrites. Dans l'église de Balamuci on a omis la Communion en la remplaçant par le *Tabernacle du Témoignage*, représentation qui signifiait

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

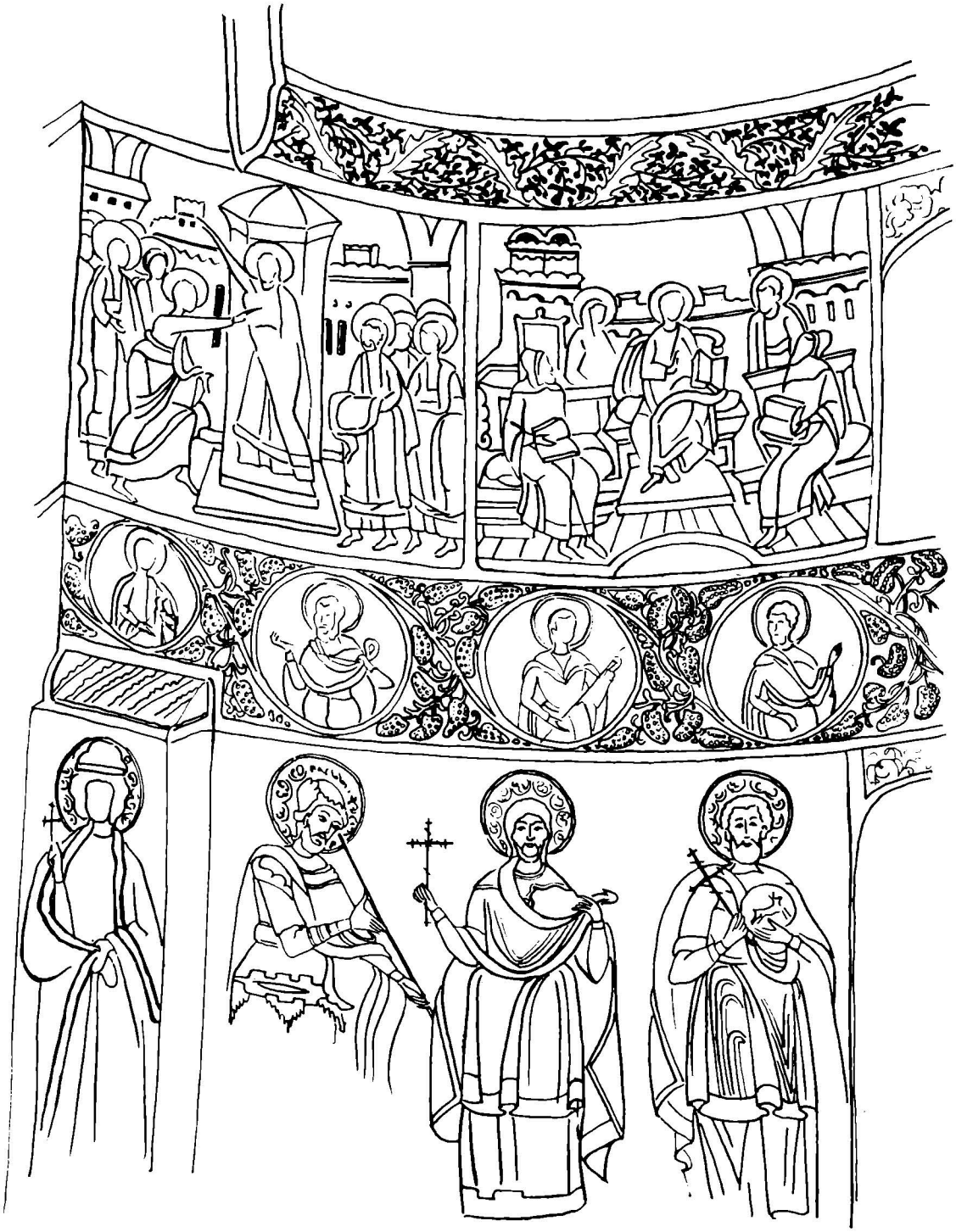


Fig. 11. L'église de Micşuneştii-Mari. Vue d'ensemble de la peinture de l'abside nord du naos (esquisse: Cornelia Pillat)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les sacrifices liturgiques de l'Ancien Testamant offerts à l'autel de Dieu invisible et qui se reliait en même temps au cycle de la Vierge, car son image orante peinte dans un médaillon sur la nappe brodée de l'autel symbolisait son attribut d'avoir conçu en son sein le Verbe incarné, Jésus.

Les événements de la vie de Jésus se trouvent plus amplement représentés à l'église de Micşuneşti, où sur le premier registre de l'abside sud il y a: *La Nativité*, *Le Baptême*, *La Présentation au Temple* et *La Résurrection de Lazare*. Dans l'abside nord de l'ouest vers l'est se succèdent les scènes: *L'Incrédulité de Saint Thomas*, reliée à *La Résurrection* peinte sur la demi-calotte ensuite *Jésus enfant discutant avec les docteurs*, *La Cène de Mamré* et *La Transfiguration*, scènes dans lesquelles l'essence divine est révélée aux hommes. A l'église de Balamuci, au lieu des scènes de la vie de Jésus on a préféré de peindre quelques miracles, par lesquels on montrait l'essence divine de Jésus, et quelques paraboles, à travers lesquelles se faisait connaître la sagesse de la foi chrétienne. Ainsi donc dans l'abside, de l'est vers l'ouest, se déroulent les miracles: *Les Noces de Cana* et *La Guérison du paralytique de Bethsesda*, les paraboles: *Le Publicain et le Pharisien*, *La Malédiction du figuier desséché*, puis encore le miracle *La Résurrection de Lazare* par lequel était préfigurée la Résurrection de Jésus peinte sur la conque, et enfin *Jésus enfant discutant avec les docteurs*, représentation par laquelle on montrait l'enseignement de la nouvelle religion au peuple.

Le cycle de la Passion est formé à Micşuneşti par: *La Cène*, *Le Lavement des pieds*, *Gethsémani*, *L'Arrestation*, *Anne et Caïphe*, *Jésus devant Pilate*, *La Dérision*, *Le Chemin de la Croix*, *Les Apôtres réclamant le corps du Christ*, *Le Remords et la mort de Judas* et *La Crucifixion*. A l'église St.-Nicolas on a ajouté les scènes: *Le Couronnement d'épines* et *La Flagellation*.

A la place de L'Adoration de la tête décollée de Saint Jean-Baptiste, peinte à l'église de Micşuneşti, on a représenté à l'église St.-Nicolas *Le Banquet de Hérode*, avec Salomé portant sur un plateau la tête du saint.

L'Acathiste de la Sainte Vierge illustré à Micşuneşti par les quatre moments de L'Annonciation et par la scène de L'Incrédulité de Joseph, comprend en plus, à l'église de Balamuci, *La Présentation de Jésus au Temple*. Sur les tympans du narthex de Balamuci se trouvent amplement représentées les scènes: *La Vierge Source de Vie* et *L'Apothéose de la Sainte Vierge*. Tandis que sur la calotte il y a l'image de *La Vierge Platitera*, entourée de trônes, de chérubins, de séraphins et de cohortes d'anges, et sur les pendentifs les mélodes: St. Joseph, St. Côme, St. Théophane et St. Jean, à Micşuneşti on a peint une scène nouvellement entrée dans l'iconographie de l'époque: *Le Couronnement de la Vierge*, entourée des anges, des chérubins et des symboles des évangélistes. Sur les pendentifs, ont été peints ici aussi les mélodes.

Le porche de l'église de Micşuneşti présente sur les deux calottes: *Le Christ Emmanuel* et *Saint Jean-Baptiste*. Sur le tympan il y a *Les Sept synodes œcuméniques*, *Le Jugement dernier*, et au-dessus des arcades *La Création*. Au-dessus de la porte *Le Trône de l'Hétimasie* a été conservé, mais sur le mur situé à droite de la porte il y a des *Scènes de la vie de St. Georges et de St. Nicolas*, tandis que sur le mur qui est à gauche de la porte il y a un épisode des *Voyages d'Alexandre le Grand*. Cette histoire, lue avec prédilection dès le XVIe siècle, a été imprimée de nouveau vers la fin du règne de Brancovan (1700). A cause du sens moralisateur de la fin tragique de ce grand et fier conquérant, son histoire a inspiré la peinture religieuse [72] et ce n'est pas sans raison qu'à Micşuneşti on l'a peinte sur un des murs du porche à la place du Jugement dernier.

La décoration du porche de l'église de Balamuci est formée par l'image du *Christ Emmanuel*, peint sur la calotte, des *Synodes œcuméniques*, du *Jugement dernier*, de *La*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Création, ainsi que de quelques scènes des *Martyres des saints apôtres*.

De l'ordonnance des deux programmes iconographiques tels que nous venons de les décrire, on voit qu'à Micşuneşti la tradition a été plus strictement respectée, tandis qu'au monastère de Balamuci, l'omission de la scène de La Communion des apôtres dans l'autel et de quelques scènes importantes de la vie de Jésus, dans le naos, en les remplaçant par des miracles et des paraboles, témoigne du fait qu'on pouvait suivre un autre ordre théologique que celui habituel. A l'église de Micşuneştii-Mari, Popa Dima avait imposé le programme d'une peinture de caractère monastique, tandis que dix ans plus tard, à l'autre église, il a eu le courage de suivre un programme iconographique différent.

Quelques-unes des scènes de l'ensemble de Micşuneşti ont l'aspect statique d'icônes, aux compositions rigides, réduites aux personnages essentiels, disposés selon des schémas connus et souvent répétés. (Par exemple: Le Baptême, La Présentation au Temple, La Résurrection de Lazare, L'Incrédulité de Saint Thomas, La Cène de Mamré, Jésus discutant avec les docteurs et les scènes de la Passion.) Cependant, l'analyse d'autres scènes révèle que là aussi, poussés par le désir de renouveler une iconographie ancienne et fatiguée, les peintres avaient choisi des compositions moins communes, dont une partie avait été déjà introduite dans le répertoire de la peinture de l'époque de Constantin Brancovan.

Ainsi, dans la scène de la Nativité de Jésus, Marie à genoux, les bras tendus, adore le nouveau-né couché dans la crèche. On ne l'a plus représentée comme d'habitude, étendue, se reposant, ou surveillant les femmes qui préparent le bain de l'enfant. La nouvelle version de la scène avait fait son apparition, sous l'influence de l'iconographie italienne, dans la peinture du mont Athos [73], par exemple à Stavronichita (1546), à Météore dans l'église de la Transfiguration (1552), à Dochiariou (1568) et à Lavra, dans l'église Saint-Nicolas (1660). La scène avait été préférée par quelques-uns de nos peintres au troisième quart du XVIIe siècle ainsi qu'au XVIIIe siècle.

La présentation de *La Transfiguration* semble au premier abord inédite, Pierre, Jean et Jacques n'étant plus représentés comme s'ils dégringolaient sur une pente abrupte, la tête en bas, abritant de leurs mains leurs yeux aveuglés par la transfiguration de Jésus, apparu sur la montagne entre Moïse et Elie. Ce schéma, créé déjà au XIe siècle [74] par les peintres de manuscrits byzantins, avait été constamment reproduit à travers notre peinture ancienne. Dans la Transfiguration de Micşuneşti, Jean seul est effondré à terre, tandis que Pierre et Jacques sont agenouillés, le premier portant la main à ses yeux, le second les bras tendus, adorant l'apparition de Jésus (fig. 12). L'attitude des deux apôtres est une réactualisation d'un ancien type oriental. Par contre, la présentation de Jésus et des bustes des deux prophètes dans une guirlande de nuages à la place du cercle lumineux qui enfermait quelquefois les trois personnages ensemble, ou de la gloire qui autrefois entourait seulement le corps de Jésus, laissant les prophètes dehors, rappelle plutôt la peinture de la Renaissance et du Baroque occidental, où les saints étaient enlevés au ciel entourés par des volutes de nuages.

La composition de la Résurrection de Jésus, presque identique dans les deux églises, synthétise également d'anciens schémas iconographiques avec d'autres, de visible influence occidentale (fig. 13). La théologie byzantine avait interdit la représentation de la Résurrection, sous le motif que personne n'avait assisté à ce miracle [75]. Seule la Descente aux Enfers de Jésus*, prédite par les prophètes et amplement décrite dans les apocryphes avait été figurée dès les premiers temps.

L'église de l'Occident n'a pas eu les mêmes scrupules, les peintres ayant imaginé depuis le XIVe siècle Jésus ressuscité, pla-

* La Descente aux Limbes ou L'Anastasis.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 12. — L'église de Micşuneştii-Mari. La Transfiguration (esquisse: Cornelia Pillat)

nant dans une auréole de lumière au-dessus de la tombe scellée [76].

Il arrive dans la peinture de l'époque brancovane (par exemple, sur la demi-calotte de l'abside nord du naos du monastère Cozia), que la scène de la Descente aux Enfers reproduise certains détails relatés dans le protoévangile de Nicodème [77]. A l'extrémité ouest, Jésus apparaît en mandorle, arrivé devant les portes de l'enfer à la tête d'une cohorte d'anges. De sa droite il bénit et dans la main gauche il tient l'étendard. Au milieu, au bas de la scène, sous les portes brisées, on voit dans l'abîme noir

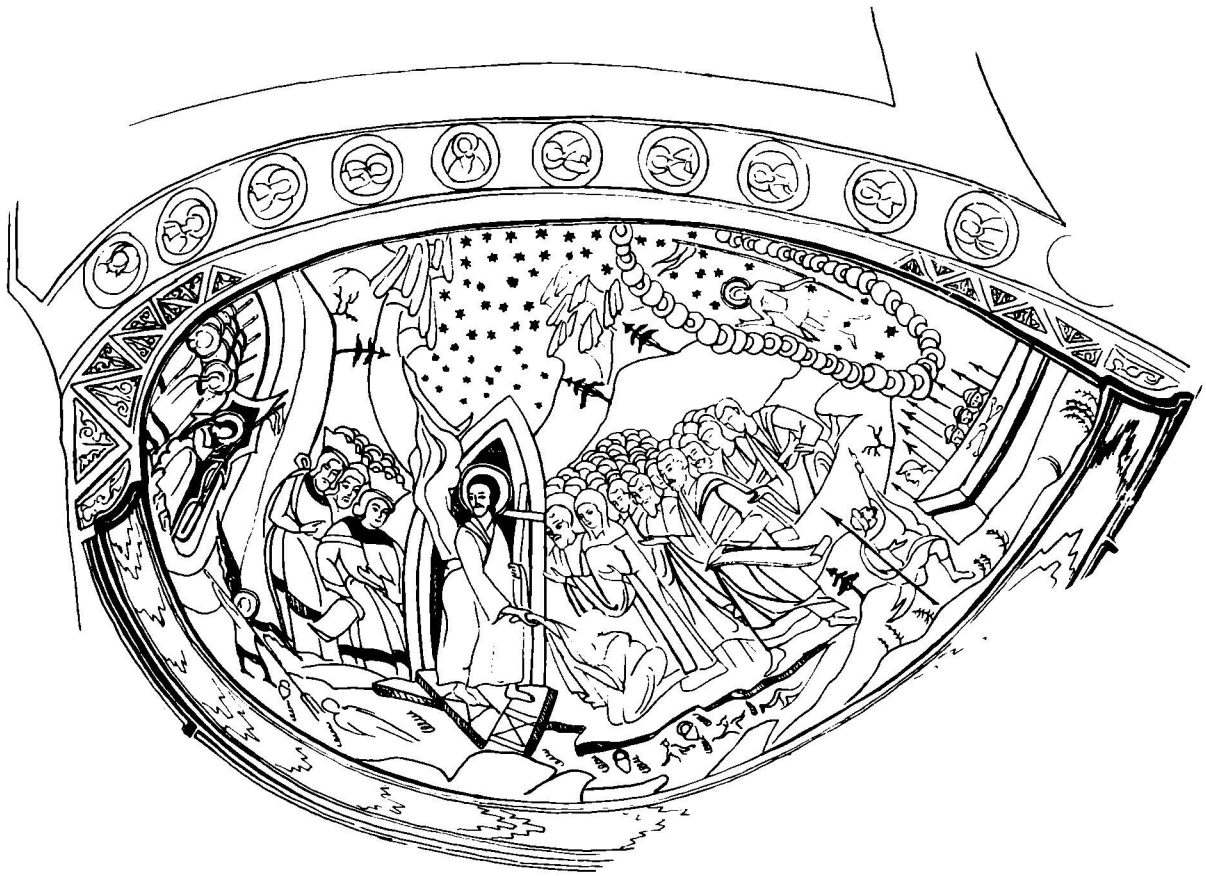


Fig. 13. - L'église St.-Nicolas de Balamuci. La Résurrection du Christ (esquisse: Cornelia Pillat)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des corps de diables, les mains liées au dos, poussés dans les profondeurs par la lance d'un ange. Au-dessus, Jésus, vu de profil, arrache Adam à la tombe. Dans la main droite il tient la croix et il est entouré par la foule des personnages de l'Ancien Testament. Cette composition, reproduite à l'église de Micşuneşti, aussi bien qu'à celle de Balamuci, est encore amplifiée par la Résurrection de Jésus, qui lui fait pendant. Au premier plan on voit la tombe scellée et les soldats endormis tout autour. Seul l'officier, Longin, est éveillé et indique de sa main l'apparition de Jésus planant au-dessus de la tombe sur le fond lumineux d'une guirlande de nuages. A Micşuneşti, au-dessus de la scène, entre les nuages, apparaît le buste de Dieu le Père sous les traits d'un vieillard blanchi par les années, tel qu'on le figurait dans l'iconographie occidentale. Comme on se souvient, dans la peinture byzantine, le seul aspect sous lequel il était permis de représenter Dieu le Père était celui de l'Ancien des Jours, sous les traits de Jésus, avec de longs cheveux et une barbe blanche, image symbolisant en même temps le Père et le Fils [78].

Ainsi donc, les peintres de l'époque, essayant de rajeunir la composition de la scène de la Descente aux Enfers et ne se sentant plus contraints par les canons traditionnels, ont recouru au vaste répertoire de l'iconographie occidentale, en y puisant les images qui correspondaient à la manière sentimentale de comprendre la religion. Les nouveaux détails étaient pourtant transformés selon les procédés de la peinture traditionnelle et englobés ainsi dans l'ensemble des scènes antérieures. La scène de la Résurrection n'était plus à cette époque étrangère aux peintres, car elle se trouve représentée dès l'année 1667 dans l'église de Săcuieni [79], et maintenant, au milieu du XVIIIe siècle, elle figure parmi les scènes qui décorent le naos du monastère de Tismana. Plus tard, quelques icônes sous verre du début du XIXe siècle présentent à la manière paysanne la Résurrection, dont l'iconographie est d'inspiration occidentale [80].

A Rîmnicu-Vîlcea, dans une église élevée en 1747 [81] et placée sous le vocable de L'Annonciation, la conque de l'abside nord du naos représente la même scène de La Descente aux Enfers, amplifiée par la Résurrection de Jésus.

Dans la peinture de Valachie, cette composition amplifiée se déroule harmonieusement sur l'horizontale courbe de la conque. Les deux moments: de L'Entrée de Jésus et de La Résurrection sont ordonnés symétriquement, suivant la règle esthétique du groupement rythmique des personnages, autour du noyau essentiel de l'action.

Dans le narthex des deux églises, la première scène de l'Acathiste reprend une composition d'inspiration syrienne, reproduite également sur certaines icônes du mont Athos [82] et jouissant de la préférence des peintres de l'époque brancovane. Marie et sa suivante se tiennent près de la fontaine où a lieu la première apparition de l'ange. Dans la seconde scène de L'Annonciation, Marie, au lieu d'être occupée à filer de la pourpre, telle que nous la montre la peinture traditionnelle, est surprise par l'ange pendant qu'elle lit, ainsi que dans de nombreux tableaux de la Renaissance [83].

A l'église de Micşuneşti, sur la calotte du narthex, le Couronnement de la Vierge est également un sujet d'inspiration occidentale, quoique stylisé comme le reste de la peinture (fig. 14). Entre Jésus et Dieu le Père, Marie est agenouillée. Son corps est beaucoup plus petit par rapport aux deux personnages qui la couronnent. Une tête d'ange descend au-dessus de la Vierge, tandis qu'en haut, au ciel, dans une déchirure de nuages, le Saint Esprit apparaît sous forme de colombe. A part l'acte du Couronnement de la Vierge, la composition reproduit aussi le schéma occidental du symbole de la Sainte Trinité. La Cène de Mamré, qui dans la peinture byzantine symbolisait la Sainte Trinité vient maintenant d'être souvent remplacée par la représentation occidentale de Dieu le Père, Jésus et le Saint Esprit [84].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Il est certain que les peintres qui avaient introduit cette scène dans la peinture de tradition byzantine avaient vu, peut-être par l'intermédiaire des gravures occidentales diffusées dans tout le sud-est européen, des scènes du Couronnement de la Vierge, glorieusement enlevée entre Jésus et Dieu le Père, au milieu des saints et des anges, planant sur des nuages dans son ascension au ciel. A l'église de Micşuneşti, dans la partie supérieure de cette scène représentée sur la calotte, les boucles des nuages sont stylisées sous forme de coquilles plates au dessin spiralé. Les personnages sont soutenus et posent leurs pieds sur des demi-cercles concentriques figurant la molle rondeur des nuages. Deux têtes d'anges ailées soutiennent Jésus et Dieu le Père, en leur gloire, tandis qu'une autre descend au-dessus de la tête de Marie. Les vêtements des personnages et les nuages, colorés dans des nuances claires, se détachent du fond sombre traditionnel parsemé d'étoiles, en créant ainsi une illusion de profondeur spatiale, illusion encore accentuée par la courbe descendante qui renferme l'image du Saint Esprit.

Le désir de renouveau a stimulé la pensée du peintre qui, en adoptant une nouvelle composition, l'a adaptée à la nature de la surface architecturale et l'a stylisée dans le sens de la peinture traditionnelle, rendant possible son introduction dans l'ensemble de la décoration. Cependant que la plupart des scènes sont fastidieuses, aux contours parfois déformés comme suite de l'absence d'intérêt pour le canon, les rares compositions élargies, grâce à l'introduction d'éléments nouveaux, deviennent intéressantes et retiennent vivement et agréablement notre attention.

Il y a des détails dans le décor des scènes qui tendent à donner au cadre de l'action une atmosphère moins abstraite. Ainsi dans la scène où Joachim est en train de prier, un pâtre joue de la flûte, tandis qu'un autre allume le feu. Les architectures fantaisistes qui forment l'arrière-plan de l'ancienne peinture deviennent une série d'immeubles à plusieurs étages, percés de fenêtres et de portes, dont la profondeur vue en perspective confère un certain volume aux constructions. Aux fenêtres, les plis des draperies sont plus souples. Le paysage ne reproduit plus que rarement les monticules arides, disposés en échelons abrupts. L'action se déroule le plus souvent sur le fond formé par des vagues de collines rougeâtres et ondulées, couvertes de maigres touffes d'herbe. Une certaine couleur locale se dégage de la scène où l'ange apparaît à Sainte Anne dans une cour clôturée de palissades rappelant celles de nos jardins de campagne.

Quoique la perspective inverse continue d'être employée, les moyens de la perspective aérienne suggérant la profondeur spatiale se maintiennent. Ainsi, dans la scène de la Résurrection, les rochers qui forment l'arrière-plan sont colorés en nuances claires, se détachant sur le fond sombre du ciel, ce qui crée l'illusion de la profondeur. De même dans la partie d'en bas, sous les portes brisées de l'enfer et les lambeaux de terre colorés en ocre, l'abîme qui représente l'enfer est suggéré par une tache de couleur sombre. Les anges dans leur vol, Dieu le Père, le Saint Esprit, et parfois Jésus, comme nous venons de le voir, surgissent au milieu de guirlandes de nuages inspirées des modèles de la peinture occidentale. Mais le mouvement d'enroulement des nuages, au lieu d'agiter le ciel comme dans l'art baroque, est rigide, stylisé de manière décorative par des courbes concentriques semblables à des parenthèses. Malgré cela, le fond clair, apparaissant entre les guirlandes, crée l'illusion d'une déchirure lumineuse dans le rideau sombre du ciel.

Grâce à la tendance d'innovation dont font preuve le répertoire du programme iconographique et la composition de certaines scènes, l'ensemble de peinture de Micşuneşti, quoique ne réussissant plus à éveiller en nous une émotion artistique, reste néanmoins intéressant dans la mesure où

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14. - L'église de Micşuneştii-Mari. Le Couronnement de la Vierge et la Sainte Trinité (esquisse: Cornelia Pillat)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. L'église de Micşuneştii-Mari. L'Archidiacre Roman (photo: Nicolae Ionescu)

le peintre, poussé par le désir d'adopter des compositions nouvelles, les adapte au style traditionnel. Au reste, la peinture a perdu sa monumentalité, la plupart des scènes sont schématiques et ne concordent plus avec les surfaces architecturales. Elles gardent un aspect d'icônes plates peintes sur le mur. La science de styliser avec souplesse les formes réelles du corps humain et d'enchaîner suivant un rythme les mouvements des personnages, était aussi perdue. La répétition mécanique et sans sentiment de vieux schémas a produit des silhouettes lourdes, aux gestes conventionnels et gauches. Les plis des vêtements tombent droits, sans souplesse, sur les rotondités des hanches, en formant des courbes parallèles et stéréotypées.

Les figures des saints peints dans le naos, aux têtes entourées d'auréoles en stuc doré, ont le regard vide et fixe et les traits conventionnellement notés, selon les recettes des cahiers à modèles de peinture. Nous retenons tout de même deux portraits de saints ayant une individualité propre, à savoir celui de l'archidiacre Etienne et celui de l'archidiacre Roman (fig. 15).

La palette de la peinture est agréable, mais sans éclat. Les vêtements des personnages sont rouges ou bleus, se détachant du fond sombre. Les auréoles, l'architecture et le mobilier sont peints en ocre jaune. Les vêtements des saints de l'abside est sont d'un bel effet décoratif, dû à la représentation charmante et naïve de fleurs sur les brocarts et les broderies d'or. De même

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pour les costumes des fondateurs, là où ils ont été peints d'après la réalité, on a trouvé toute une gamme de couleurs fraîches et éclatantes, composée du rose, du jaune doré, de l'azur et du mauve des soieries. Ces couleurs sont mises en évidence par les fourrures sombres qui ornent les bords des manteaux. Les figures des fondateurs, quoiqu'imparfaitement dessinées, suggèrent pourtant l'identité de chaque personnage à part. On voit que la science de styliser les véritables traits des personnages en les transfigurant, s'est perdue. Le dessin, devenu schématique, met en relief les traits les plus frappants, en les chargeant sans le vouloir. Ce qui caractérise l'ensemble de peinture de Micşuneştii-Mari, c'est sa monotonie, due à l'application mécanique des anciens canons.

D'un tout autre effet est l'ensemble de peinture du monastère de Balamuci. Popa Dima, qui fut probablement le chef des deux équipes, a conservé les vieux moules des scènes, mais celles-ci ont acquis une interprétation pleine de verve et de pittoresque, probablement grâce aux peintres qui l'entouraient, moins savants sans doute, mais dont le tempérament et l'intérêt pour l'inédit et pour la vie réelle imposaient un souffle nouveau aux gestes et aux cadres habituels.

Quelques innovations dans la composition de certaines scènes marquent la préférence pour le côté anecdotique des apocryphes et une tendance vers le mélodrame d'influence occidentale. Le cycle de la Légende de la vie de la Vierge respecte en général la tradition iconographique du XVIe siècle de la peinture du Mont Athos [85] (fig. 16 *a*, *b*; fig. 17, fig. 18 *a*, *b*). Mais dans la scène de la Prière, ce n'est plus l'ange qui apparaît à Joachim et à Anne, mais Dieu le Père en personne, représenté comme dans la peinture occidentale. Il les bénit du haut d'un « balcon » formé d'une guirlande de nuages projetée sur le ciel. Il manque du cycle la Rencontre à la Porte d'Or, par contre on voit Joachim et Anne attablés, ce qui constitue une nouvelle illustration du texte des apocryphes, où il est dit qu'après leur rencontre à la porte d'or de Jérusalem, les deux époux sont rentrés chez eux pour un grand festin [86]. La scène du Tabernacle a subi également quelques transformations, qui nous montrent une fois de plus qu'on ne tenait pas compte de la signification liturgique. Le Tabernacle du Témoignage représentait d'habitude, sous une tente, Moïse avec sa baguette et les tables de la loi, et Aaron en habits sacerdotaux et tiare sur tête, tous les deux encadrant l'autel sur lequel se trouvait l'Arche d'Alliance, le vase d'or et le chandelier à sept branches, et surtout l'image de la Vierge orante dans un médaillon, peint sur la nappe brodée de l'autel. C'est ainsi que le Tabernacle est représenté en Serbie au XIVe siècle à Gračanica et à Lesnovo et au XVIe siècle au mont Athos.

Au XIVe siècle, à l'église Curtea de Argeş, on a représenté à droite et à gauche du Tabernacle, la procession des rois des tribus d'Israël apportant des offrandes [87]. On voit bien que le Tabernacle peint à Balamuci ne respecte plus la représentation stricte des éléments symboliques comme la peinture athonite, mais accentue le côté narratif, en montrant au pied de la tente une multitude d'hommes qui, agenouillés, les mains orantes, se prosternent devant l'autel. A l'église Creţulescu de Bucarest la scène a la même interprétation.

Dans le cycle de la Passion de la peinture byzantine, le moment du Couronnement d'épines était représenté en même temps que la Dérision. Dans notre art du début du XVIIIe siècle on reprend, dans le style de l'ancienne peinture, la présentation plus cruelle, d'inspiration occidentale, de Jésus recevant à genoux la couronne d'épines [88]. Cette scène qui détaillait dans un esprit naturaliste les souffrances de Jésus fait également partie de la Passion peinte au monastère de Balamuci (fig. 20).

Pareillement, la Crucifixion reproduit la composition préférée des peintres de l'époque brancovane, qui synthétisait des éléments de l'iconographie de tradition

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 16. L'église St.-Nicolas de Balamuci. a) Les Offrandes refusées; b) la Prière de Joachim et d'Anne (esquisse: Cornelia Pillat)

Fig. 17. - L'église St.-Nicolas de Balamuci. Joachim et Anne attablés (esquisse: Cornelia Pillat)

byzantine, avec d'autres d'inspiration occidentale [89], suggérant de façon maladroite le pathétisme si frénétique exprimé par l'art du baroque occidental. Comme dans les apocryphes [90], le bois de la croix de Jésus prend l'aspect d'un tronc d'arbre, qui avait poussé de la tombe où gisaient les ossements d'Adam. Une multitude de personnages, toutefois disposés avec ordre, groupés et étagés sur trois plans, entourent la croix, au pied de laquelle se trouve Marie Madeleine agenouillée (fig. 21).

Les scènes faisant partie du cycle de la Vie de la Vierge, de l'Acathiste et l'Annonce aux bergers, ont un petit nombre de personnages, indispensables à l'illustration de l'action. Ainsi, l'Annonce aux bergers représente dans la partie supérieure de la scène un groupe d'anges louant la Nativité de Jésus. Sur la terre, les bergers, entourés de leurs troupeaux,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 18. — L'église St.-Nicolas de Balamuci. a) Joachim et Anne présentant des offrandes ; b) Joachim et Anne présentant la Vierge âgée d'un an aux grands prêtres (esquisse : Cornelia Pillat)

écoutent la musique céleste et reçoivent d'un ange descendu sur terre l'annonce de l'incarnation surnaturelle. Par contre, dans toutes les autres, à l'instar de la scène de la Crucifixion, la multitude abonde. Jésus enfant prêche dans le temple, entouré de nombreux docteurs, assis à sa droite et à sa gauche sur la verticale, en profondeur, formant deux groupes compacts et montrant chacun leur étonnement par des gestes. Dans les scènes des miracles, Jésus est suivi des douze apôtres, dont la présence est suggérée par des nimbes étagés concentriquement. Dans les scènes du Jugement dernier et de la Dérision on croit voir tous les habitants de Jérusalem se presser aux portes afin d'assister au supplice. Dans la scène de la Résurrection, Jésus descend aux enfers entouré de toute une multitude. La scène la plus significative pour l'évolution de la peinture, demeure celle des Noces de Cana (fig. 22). Sous le baldaquin à toiture ondulée de façon baroque et à colonnes autour desquelles s'enroulent des draperies souples, la table est garnie d'une nappe brodée avec des serviettes sur les bords et des corbeilles en métaux précieux ciselées, remplies de gâteaux. Sur le côté de la table situé vers le fond, la mariée, vêtue à la manière des princesses roumaines, est assise entre deux convives portant des « cafetans » fourrés et coiffés selon la mode du temps. Au bout de la table, l'époux, la tête cernée d'une couronne, boit dans un verre en cristal en forme de flûte. Une foule de serviteurs aux minces moustaches retombant sur les coins de la bouche s'empressent à verser des boissons, avec une grande déférence. Dans la partie gauche de la scène (sur une sorte d'estrade

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 19. L'église de Balamuci. Le Tabernacle du Témoignage (esquisse : Cornelia Pillat)

selon la coutume des banquets de l'époque) se tiennent les musiciens soufflant dans des trompettes en cuivre et jouant du tympanon, tandis que les joueurs de violon arrivent du côté opposé, leur maître en tête [91]. Toute ombre d'atmosphère de recueillement s'est effacée de cette scène. Les personnages aux visage non embellis ont le regard lourd des Orientaux et semblent se guetter du coin de l'œil.

Dans la totalité des scènes les personnages ont des gestes qui ne sont ni hiératiques, ni élégants, mais plutôt pressés. Leurs jambes sont d'une longueur disproportionnée et ils marchent sur les pointes, évoquant en quelque sorte le mouvement baroque, quoique le parallélisme des pas, pareil à celui d'un ballet mécanique, soit dû plutôt aux anciens canons. Le flottement des vêtements accompagne leurs gestes brusques, mais les volutes qu'ils forment restent semblables entre elles.

Les arrière-plans architectoniques de certaines scènes évoquent un paysage citadin touffu, avec des maisons à plusieurs étages, percées dans toutes les directions par des fenêtres. Ces architectures, qu'on retrouve partout dans le décor de la peinture du premier quart du XVIIIe siècle, sont peintes avec un plaisir évident, avec leurs ornements en stuc et leurs toits couverts de tuiles. Dans les scènes de l'Annonciation, des Noces de Cana ou du Couronnement d'épines, des rideaux souples, suspendus à des tringles, s'enroulent autour des colonnes qui soutiennent un baldaquin au toit ondulé. Le paysage abrupt et rocheux qui suggérait autrefois l'atmosphère d'un monde transcendental est à peine encore visible aux extrémités des scènes de la Résurrection de Lazare, de la Parabole du figuier stérile ou de la Résurrection. A Balamuci plus qu'à Micşuneşti, les lignes ondulées avec force figurent un paysage aux collines rougeâtres, jaunes et même vertes, formant des vagues sur les contours desquelles se profilent des buissons herbus et des arbres nains. Quoique la perspective inverse y soit aussi employée, la diminution graduelle des personnages, ainsi que du paysage rocheux, coloré dans des nuances claires, se découpant sur le fond d'un bleu intense parsemé d'étoiles, contribue parfois elle aussi à suggérer une troisième dimension.

Tandis qu'à l'église de Micşuneşti les figures des saints paraissent dans leur majorité « standardisées », celles des fondateurs étant les seules à montrer un souci d'individualisation, à l'église de Balamuci elles présentent une variété extraordinaire de types. Ainsi les figures des saints pères peints dans l'abside est sont monotones, aux traits parcimonieusement notés. La galerie des saints militaires du naos est formée de silhouettes d'une grâce manié-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

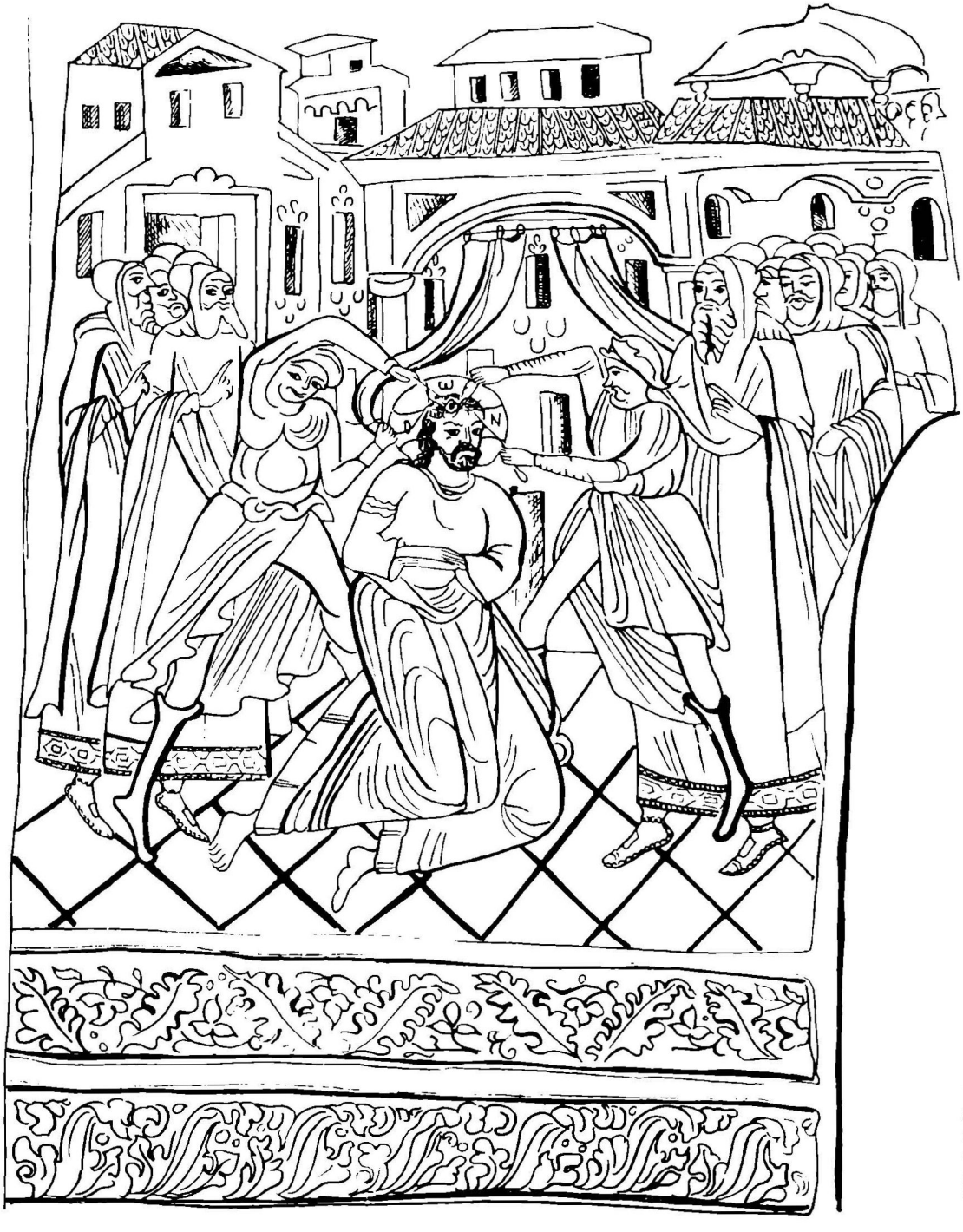


Fig. 20. – L'église St.-Nicolas de Balamuci. Le couronnement d'épines (esquisse: Cornelia Pilat)

riste, anguleuses, et leurs visages, où flotte une vague expression de douceur morbide, semble avoir eu pour modèles des figures en cire peinte, qui forment un étrange contraste avec les masques qui décorent leurs boucliers, destinés à inspirer la terreur; les saints Constantin et Hélène ont des joues modelées à rondeurs miniaturales, comme les figures des icônes de l'époque (fig. 23); mais par contre, le portrait de Saint Antoine, réalisé en rapides traits de pinceau, prouve qu'on savait encore

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rendre la stylisation sévère d'un visage ascétique (fig. 24). Les visages des personnages participant aux différentes scènes ne rappellent plus du tout la beauté spiritualisée de certains portraits de tradition byzantine. Leurs traits accentués prennent le plus souvent un aspect caricatural. Le processus de transformation de la stylisation spiritualiste en une interprétation populaire naturaliste jusqu'à la caricature, que nous avons relevé dans les portraits des fondateurs de Micşuneşti, semble s'être généralisé ici. Les personnages des saintes légendes semblent avoir été pris de la rude vie environnante. Dans la scène de L'Annonciation, la Sainte Vierge est jeune et belle, tandis que dans Les Noces de Cana son visage mûri a perdu de sa beauté.

Les figures des fondateurs, Papa Grecianu et sa femme Elina, rappellent encore vaguement l'art des portraits de l'époque de Constantin Brancovan.

La variété des portraits témoigne de la personnalité différente de chaque peintre qui a participé à la réalisation de la décoration peinte. De même le dessin, dans certaines scènes est puissant, en dépit de sa gaucherie, et résume avec expressivité les mouvements. D'autres fois, comme dans la scène du Jugement dernier, par exemple, la ligne entoure mélodieusement les formes (fig. 25). Les harmonies chromatiques des différentes parties de la décoration sont tout aussi variées. Le registre des scènes du naos et du narthex nous surprend par le déchaînement de nuances flamboyantes

Fig. 21. — L'église St.-Nicolas de Balamuci. La Crucifixion (photo: Nicolae Ionescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

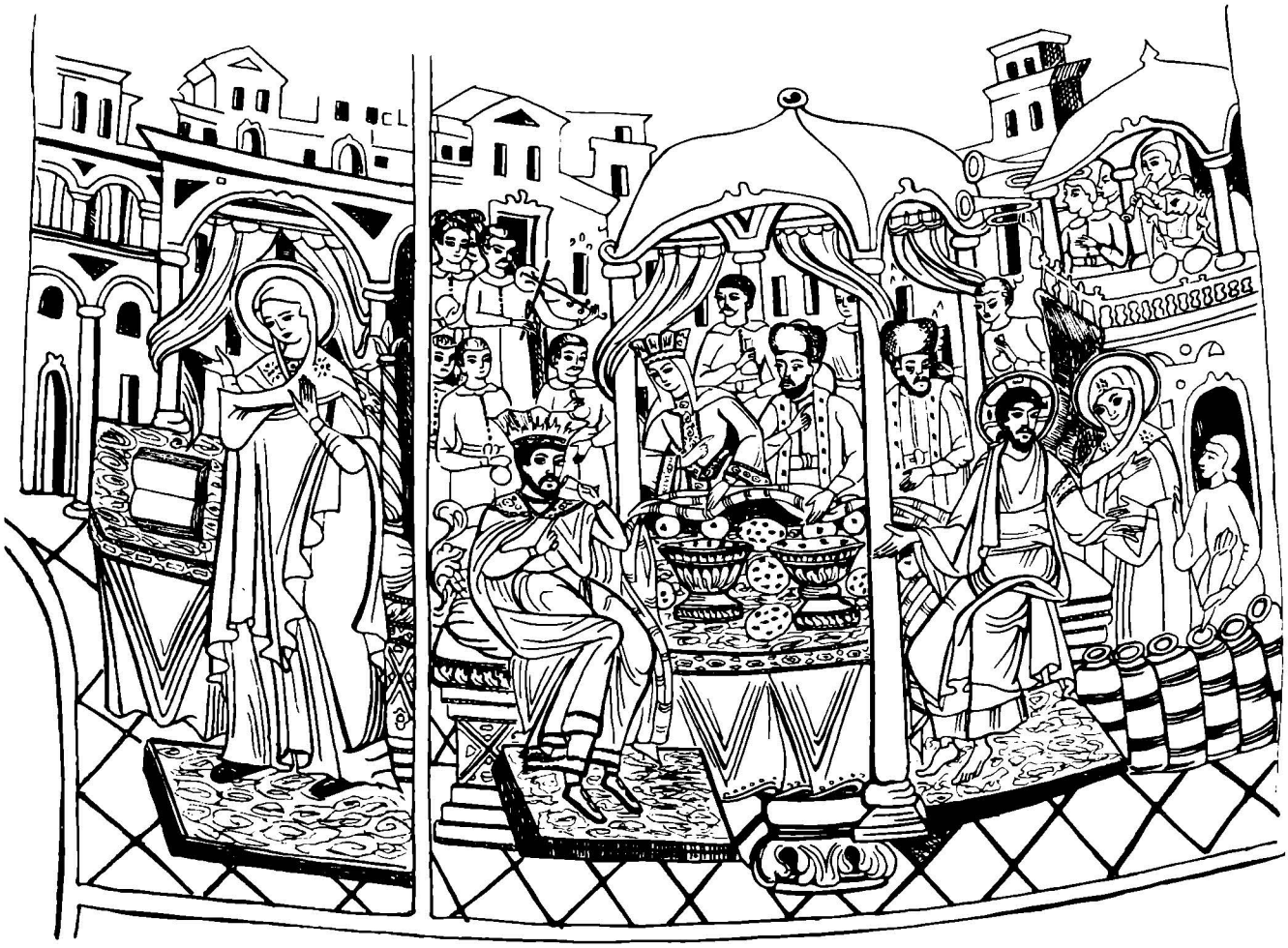


Fig. 22. L'église St.-Nicolas de Balamuci. Les Noces de Cana (esquisse : Cornelia Pillat)

assemblées avec audace. Un bleu vif a été mis près d'un rouge brique, d'un vert clair et de l'orange. On sent que les peintres viennent de découvrir l'éclat de la couleur pure avant d'avoir appris à s'en servir avec art et que fascinés par elle à la manière primitive, ils l'emploient en abondance, en larges taches. Par exemple, sur un ciel de cobalt, entre les guirlandes de nuages aux boucles colorées en un dégradé allant du rouge foncé au rose, ou du noir au gris et au blanc, on voit jaillir le fond rouge ou orange d'une déchirure dans le ciel (suggérant sans doute l'au-delà) sur laquelle se profile le buste de Dieu le Père ou L'Assomption. La lumière qui tombe sur le relief des formes n'est pas obtenue au moyen d'une gradation d'un ton foncé à un ton clair, mais brusquement, par l'emploi d'un blanc cru.

Les bandes de motifs décoratifs formées de grappes de raisin épaisses, de rinceaux vigoureux liés en faisceaux pareils à des rubans, de feuilles de chêne, de fleurs et du motif de la palmette ne sont plus exécutées avec la minutie de l'ornementation de l'époque brancovane, mais en larges traits de pinceau, formant des taches de couleur. Néanmoins, le « Jugement Dernier » peint dans le porche est d'une palette plus douce, composée d'ocre doré, d'un agréable vert clair et d'un brun rougeâtre. L'effet chromatique de l'ensemble des scènes rappelle celui des icônes populaires sous verre.

Cependant, les vêtements des saints militaires du naos ont les nuances éteintes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

 Fig. 23. — L'église St.-Nicolas de Balamuci. Les Saints Constantin et Hélène (photo: Nicolae Ionescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 24. — L'église St.-Nicolas de Balamuci. Saint Antoine (photo: Nicolae Ionescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 25. L'église St.-Nicolas de Balamuci. Fragment du Jugement dernier. Le Paradis (photo : Nicolae Ionescu)

des xylogravures populaires : du vert bouteille, du gris, du violet, un peu de jaune foncé, et du noir pour les armures.

La variété des types, du dessin et de la palette font preuve que les peintres de l'ensemble du monastère de Balamuci ont suivi chacun sa propre vision, sans trop se soucier de l'ancien canon, qui avait perdu son autorité sur des artistes qui ne pouvaient plus le comprendre. Bien que les silhouettes aient perdu leurs proportions élégantes et que la stylisation hiératique se soit transformée en une interprétation plus primitive des formes, il émane de ces lignes tracées sans l'aide de pochoirs et des couleurs fraîches retrouvées sur la palette, une nouvelle vitalité. Le manque d'unité et la variété des couleurs nous enchantent quand même, comme le mélange exquis des fleurs d'un jardin de campagne.

Les deux ensembles montrent les tendances manifestées dans la peinture religieuse à travers le XVIIIe siècle. La première, de sécheresse et de monotonie par l'imitation de plus en plus figée de l'ancien typique. L'autre de régénération, par une interprétation populaire de l'ancienne iconographie, rajeunie grâce aux audaces des artistes. De manière étrange, ce sont justement les essais d'introduire des éléments nouveaux dans le cadre des schémas iconographiques habituels qui vont ressusciter la faculté des artistes roumains de créer

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des synthèses valables en intégrant des formes étrangères, ce qui fait que l'art de tradition byzantine soit rajeuni par des procédés qui lui sont d'ailleurs propres. Si l'on n'arrive pas à un nouveau accomplissement de cette synthèse, c'est qu'à cette époque la conception religieuse n'a plus la vigueur d'autrefois. Le résultat sera une peinture qui n'aura plus rien de commun avec l'esthétique de tradition byzantine, mais qui constituera l'étape de transition vers l'acception d'un esprit moderne.

Notes

Nous exprimons ici nos remerciements à la Direction des Monuments Historiques, pour avoir mis à notre disposition le matériel photographique documentaire concernant l'architecture de l'église de Măxineni et du monastère St.-Nicolas de Balamuci.

[1] CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria Bucureştilor*, Bucarest, 1966, p. 25–27.

[2] DINU V. ROSETTI, *Săpăturile arheologice de la Snagov* dans « Revista istorică română », Bucarest, 1933, p. 217 226.

[3] Au début du XIXe siècle, Maxim Mihuleţ épousa Luxandra, la fille de Şerban Greceanu, qui lui donna en dot une petite partie des terres de Greci. Dès lors, le village prit le nom de Maxim (voir: ŞT. D. GRECIANU, *Istoricul unei bătrîne moşii boiereşti Grecii*, Bucarest, 1910, p. 60). Il ne faut pas confondre Măxinenii-Greci, du département d'Ilfov, avec les Măxineni du département de Rîmnicu-Sărat, où il a existé un monastère, fondé par Mathieu Basarab. Ce monument fut détruit pendant la première guerre mondiale, mais il en resta une inscription votive, conservée au musée de Sinaia. (Voir: N. IORGA, *Inscripţii din bisericile României*, vol. II, 1908, p. 97 et *Inscripţia de la Măxineni*, dans B.C.M.I., XXIV, 1931, p. 31–32).

[4] Autour de l'an 1761, le domaine Greci-Ilfov a été partagé en deux villages voisins. Le premier, Greci-Grădiştea, constitué de: Grecii-de-Sus, Măxineni et Grădiştea, et le second, Micşuneşti-Greci, constitué de: Balamuci, Grecii-de-Mijloc, Grecii-de-Jos, Fundul-Danciului, Micşuneştii-Mari, Micşuneşti-Moara, Balta-Neagră. (Voir: *Marele Dicţionar Geografic al României* par GEORGE IOAN LAHOVARI, General C. I. BRĂTIANU, GEORGE G. TOCILESCU, vol. III, Bucarest, 1900, p. 634–636 et ŞT. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 59).

[5] *Marele Dicţionar Geografic . . .*, vol. II, p. 257. DAMIAN STĂNOIU, *Mănăstirea Căldăruşani*, Bucarest, 1924.

[6] Le village de Balamuci est mentionné dans un document du 21 janvier 1623, *Documente privind istoria României*, XVIIIe siècle, vol. IV (Bucarest), 1954, p. 217.

[7] NICULAE I. ŞERBĂNESCU, *Istoria mănăstirii Snagov*, Bucarest, 1944; P. P. PANAITESCU, *Mircea-cel-Bătrîn* (Bucarest) (1944), p. 160.

[8] *Documente privind istoria României*. XVIe siècle, vol. I, 1951, p. 154.

[9] ŞT. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 23.

[10] V. BRĂTULESCU, *Inscripţii din biserici*, dans «Studii teologice», V, 1933, *1–2*, 160.

[11] ŞT. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 12; V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 160; V. BRĂTULESCU et REMUS ILIE, *Mănăstiri şi biserici din Judeţul Ilfov*, Bucarest, 1935, p. 47.

[12] *Documente privind istoria României*, XVIIe siècle, vol. I, 1951, p. 60–62.

[13] ŞT. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 21.

[14] Le document du 27 février 1586, par lequel Mihnea Vodă confirme dans leurs droits: Mitrea grand *vornic* et son épouse dame Neaga, en leur qualité de propriétaires des villages: Săhătenii, dans leur totalité, et Grecii, dans leur totalité, et Tatarăi et Bonţeşti, dans leur totalité, et Răzvadul et Ilhoveţul et Lungii, dans leur totalité, et Frăţeştii, de moitié, et Aţiganii . . . parce que les villages mentionnés sont l'héritage de dame Neaga . . . (*Documente privind istoria României*, XVIe siècle, vol. V, 1952, p. 228–229). Voir: Mitrea Vornicul, mentionné dans: *Lista dregătorilor din sfatul domnesc al Ţării Româneşti în secolele XV–XVII*, dans « Studii şi materiale de istorie medie », IV, 1960, p. 568.

[15] Pour la famille de Papa ot Greci, voir: *Hrisovul Buzeştilor*, en slavon, photographié dans « Revista Tinerimea Română », vol. I, fasc. 1, p. 90–99 et sa traduction par Gr. Tocilescu, légalisée en 1888 par la Direction Générale des Archives de l'Etat, p. 110–127; O. G. LECCA, *Familii boiereşti române*, Bucarest, MDCCCXCIX, p. 263; O. G. LECCA, *Genealogia a 100 de case din Ţara Românească şi Moldova*, Bucarest, 1911, p. 38; Şt. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 26–39; *Genealogiile documentate ale familiilor boereşti*, Bucarest, 1915, p. 34.

[16] RADU POPESCU VORNICUL, *Istoricul domnilor Ţării Româneşti*, Introduction et édition critique de Constantin Grecescu, Bucarest, 1963, p. 95.

[17] *Documente privind istoria României*, XVIIe siècle, vol. IV, 1954, p. 57, p. 273, p. 295; N. STOICESCU, *Marii dregători ai Ţării Româneşti, sec. XIV–XVII* (sous presse).

[18] N. IORGA, *Studii şi documente cu privire la Istoria Românilor*, Bucarest, 1905, pp. 7, 13, 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[19] Ş. D. Grecianu, dans sa monographie, *Istoricul unei bătrîne moşii boiereşti Grecii*, publie à la page 32 une esquisse des fondations en pierre de l'ancienne église en bois, trouvées dans la cour du monastère Balamuci et dont des traces subsistaient encore au XIXe siècle.

[20] Document reproduit en fac-similé par Ş. D. Grecianu, *op. cit.*, p. 19, table I.

[21] L'inscription de la dalle qui se trouve sur le côté nord du narthex: « Cette pierre funéraire est celle de dame Anca, fille du jupan Grand Vornic et de dame Elina, trépassée sous le règne d'Alexandru Voïvode, le 16 mai de l'an 7136 (= 1628). Ş. D. Grecianu, *op. cit.*, p. 13; V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 160; V. Brătulescu et Remus Ilie, *op. cit.*, p. 47.

[22] Alexandru Lapedatu, *Portretele murale de la Hurezi*, dans B.C.M.I., Bucarest, 1908, avril-juin, p. 71—78, fig. 5. Epouse du ban Preda de Brîncoveni et grand-mère de Constantin Brancovan.

[23] Ş. D. Grecianu, *Cîteva documente şi un arbore genealogic pentru a proba descendenţa domnului Ştefan Dimitrie Grecianu fost senator din neamul boierilor « ot Brîncoveni »*, Bucarest, 1902, pp. II, III. Radu vel logofăt Grecianu, *Viaţa lui Constantin Brîncoveanu*, Bucarest, 1906, p. 316.

[24] *The Travels of Macarius Patriarch of Antioch*, vol. II, London, MDCCCXXXVI, p. 379—380. Le Patriarche Macaire et Paul d'Alep étaient partis de Bucarest et avaient visité, l'un après l'autre, les monuments de: Dobreni, Comana, Coiani, Viereşti, Negoieşti, Plătăreşti, Tînganu et Balamuci. De là, ils poursuivirent leur tournée en passant par Grecii-de-Sus et les monastères de Căldăruşani et de Snagov.

[25] Ier ex.: église de Stăneşti, 1536; église Saint-Nicolas de Cobia, 1571—1572. IIe ex.: La *bolniţa* de Cozia, 1542; le monastère Valea, 1537; le monastère Căluiul, 1516—1521. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, Bucarest, p. 373—383.

[26] V. Brătulescu et Remus Ilie, *op. cit.*, p. 47. Ion Atanasiu, *Cutremurele de pămînt din România* (Bucarest), 1961, p. 173.

[27] L'inscription dédicatrice peinte qui surmonte actuellement la porte d'entrée: « Cette église fut élevée en l'an 1547—1548, comme fondation de la famille Grecianu, puis rebâtie et peinte en 1859. Des fouilles y furent effectuées et la maçonnerie apparente restaurée entre 1940 et 1942. Et à présent, en 1950, on refit de nouveau en entier la peinture de l'église, grâce aux efforts assidus et avec le support financier des paroissiens, pendant le gouvernement du Grand Praesidium, S.S. Justinian étant Chef de l'Eglise, Şt. Cazan curé de la paroisse, Ioan Drăgănescu peintre et Ion O. Ionescu administrateur principal ».

[28] L'esquisse a été reproduite par Ş. D. Grecianu dans *Istoricul unei bătrîne moşii boiereşti Grecii*, tableau V, annexe, p. 23.

[29] A.C.M.I., 1943, pp. 26 et 27.

[30] N. Ghica-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia*, II, B.C.M.I., XXII, 1931; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 373—374.

[31] *Istoria artelor plastice în România*, Bucarest, 1968, p. 238.

[32] N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României*, vol. II, Bucarest, 1908, p. 309—316.

[33] Vasile Drăguţ, *Pridvorul bisericii fostului schit Hotărani*, dans *Omagiu lui Constantinescu-Iaşi*, Bucarest, 1965, p. 651—659.

[34] V. U. Drăghiceanu, *Săpăturile din Buda, Lapoş şi Tisău-Buzău*, dans B.C.M.I., XXIV, 1931, fasc. 70, p. 158.

[35] N. Stoicescu, *Bibliografia monumentelor din Ţara Românească*, dans *Mitropolia Olteniei*, Craiova, 1965, p. 765.

[36] *Documente privind istoria României*, XVIe siècle, vol. VI, p. 195—196.

[37] Dimitrie Onciu croyait que l'église avait été élevée par Mihai Cantacuzino Spătarul, à la mémoire de son père, Constantin Cantacuzino Postelnicul, tué à Snagov. A.C.M.I., 1914—1915, p. 40. Il avait émis cette hypothèse partant du caractère de nécropole de l'église et d'une date notée sur la carne de la table de l'autel, qu'il avait interprétée comme étant 1673, année de la mort du *postelnic* et qui en réalité est 1692, ainsi que vient de le démontrer Ioana Cristea Panait, historien à la Direction des Monuments Historiques.

N. Ghika-Budeşti, dans *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia*, vol. III, XVIIe siècle. B.C.M.I., XXV, 1932, 72—73, a daté le monument toujours vers la fin du XVIIe siècle, affirmant à son tour qu'il avait été élevé en 1693 par les enfants du *postelnic* Cantacuzino, à la mémoire de leur père. Selon Gr. Ionescu, dans *Istoria arhitecturii româneşti*, Bucarest, 1937, p. 147, le monument serait du XVIIe siècle, marquant un retour au plan rectangulaire.

Dans le porche, sur le côté nord, il y a une poutre ayant servi à la construction d'un clocher et sur laquelle on peut lire la date de 1792. Les années 1692 et 1792 représentent sans doute les dates auxquelles l'église détériorée par le temps a subi quelques améliorations. Des recherches archéologiques, ainsi que la restauration scientifique du monument pourront confirmer que le monument existait déjà au XVIe siècle, ainsi que nous en déduisons aussi bien de l'attestation sur base de documents de son existence à cette époque, que de son apparence, d'autant plus que nous venons de démontrer que le plan rectangulaire ne constitue pas au XVIIe siècle un revirement en arrière, mais une continuation, ayant été pratiqué aussi pendant le XVIe siècle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[38] Exemples d'exonarthex: la Métropolie de Tîrgovişte (1520), l'église du monastère Stăneşti (1586—1587), l'église du monastère Căluiul (1588). Exemples de porches: le porche en bois du monastère Bistriţa-Vîlcea (1523—1529), celui de l'église Domnească de Tîrgovişte (1583) et de l'ermitage Hotărani (1588). Exemples de narthex ouverts: le monastère Snagov (1512—1518), la *bolniţa* de Cozia; l'église Protuşeni de Caracal attribuée à Michel le Brave. (V. DRĂGUŢ, *op. cit.*, p. 651—659).

[39] Voir la bibliographie du monument, donnée par N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 128.

[40] V. BRĂTULESCU et REMUS ILIE, *op. cit.*, p. 5.

[41] L'inscription dédicatrice de la pierre funéraire qui se trouve sur le côté nord du narthex: « Cette pierre funéraire est celle de Jupan Fota Spătarul, fils de Papa Dvornicul. Et il trépassa sous le règne du très croyant Mathieu Voïvode, le 11 du mois de mars, en l'an 7148 (= 1640). Şt. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 48; V. BRĂTULESCU et REMUS ILIE, *op. cit.*, p. 5.

[42] Bien que le domaine de Greci ait été confisqué par Mathieu Basarab, celui-ci donne un document daté du 6 avril 1643, par lequel il reconnait les donations faites par Papa à son monastère (Şt. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 54). Ce n'est qu'en 1654, sous le voïvode Constantin Şerban, que l'autre fils de Papa, Drăghici *vel Vistier*, réintégra son rang et son domaine ancestral, cependant une année plus tard il fut tué dans la révolte des *Seimeni* (RADU POPESCU VORNICUL, *op. cit.*, p. 113). Plus tard, le 8 août 1704, Constantin Brancovan, cousin des Greceanu, reconfirma ses descendants dans leurs droits (Şt. D. GRECIANU, *op. cit.*, p. 80, déclare qu'il est en possession du document original).

[43] En cette année, par ordre du Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique, une commission avait été constituée par Filaret Scriban, Ion Buzoianu, Şt. D. Grecianu et B. P. Hasdeu, afin de clarifier et de mettre en ordre les documents des monastères autochtones. (Voir: AL. ODOBESCU, *Pagini regăsite. Studii şi documente*, 1965, édition parue par les soins de Geo Şerban). De même que son ami Al. Odobescu, accompagné dans ses excursions en Argeş et en Vilcea par Henric Trenc, qui prenait des esquisses d'après les vestiges fameux de notre passé artistique, Şt. D. Grecianu, un des derniers descendants de la famille de Greci, fit à son tour appel au même artiste pour le portrait de famille du fondateur. L'aquarelle se trouve aujourd'hui dans les archives du monastère et nous a été montrée par le révérend V. Gavrilovici, actuel prieur du monastère.

[44] L'inscription dédicatrice de l'église de Micşuneştii-Mari est publiée par V. DRĂGHICEANU dans A.C.M.I., 1914 — 1915, p. 87; N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 998.

[45] Şt. D. GRECIANU, *Genealogiile documentate ale familiilor boiereşti*, vol. I, 1913, p. 52; *Radu vel logofăt Grecianu*, *op. cit.*, p. 283.

[46] C. FILITTI, *Cine erau fraţii cărturari Radu şi Şerban Grecianu*, dans « Revista Istorică », 1934, p. 65—70.

[47] Le tableau des fondateurs, sur le mur ouest du narthex, à droite de la porte: Iordache Micşunescu, grand *stolnic*, Constantin Micşunescu, Pan* Hasan *vel cămăraş*, Paniţa Marina. A gauche de la porte: Madame Smaranda Micşunescu avec ses enfants: Scarlat, Nicolae, Constantin, Iordache, Marina, Catrina, Bălaşa, ensuite Pan Şerban Greceanu et dame Ilinca. Sur le mur nord: Constantin Brincoveanu et Marica doamna, Pan Grigoraşco Greceanu avec *băneasa*** Ilinca et leur fille Alexieva. Sur le mur sud: Constantin Mihai Racoviţă voïvode, Pan Vîlcu, *jupâneasa* Sculina et *vorniceasa**** Zamfira.

[48] CORNELIA PILLAT, *Călătoriile mitropolitului Neofit în Ţara Românească*, dans S.C.I.A., III, 1956, 3—4, p. 277—285.

[49] CORNELIU DIMA DRĂGAN, *Orizonturi umaniste în cultura românească din secolul al XVII-lea*, dans « Studii. Revistă de istorie » XIX, 1966, 4, p. 668—682; VIRGIL CÎNDEA, *Stolnicul Constantin Cantacuzino. Omul politic. Umanistul* (I), dans « Studii Revistă de istorie », XIX, 1966, 4, p. 651—656; I. IONAŞCU, *Din viaţa şi activitatea Stolnicului Constantin Cantacuzino, 1640—1716*, dans « Studii. Revistă de istorie », XIX, 1966, 4, p. 633—650.

[50] N. IORGA, *Ştiri nouă despre biblioteca Mavrocordaţilor şi despre viaţa munteneasca în timpul lui Constantin Vodă Mavrocordat*, Acad. Rom. Mem. Secţ. Ist., série III, tome VI, mém. 6, Bucarest, 1926; V. MIHORDEA, *Biblioteca domnească a Mavrocordaţilor*, Acad. Rom. Mem. Secţ. Ist., série III, t. XXII, mém. 16, Bucarest, 1940, 61 p.

[51] N. IORGA, *Histoire des Etats balkaniques à l'époque moderne*, Bucarest, 1914; Alexandru Duţu, *Un livre grec sur les lumières occidentales traduit en roumain en 1819*, dans « Revue Roumaine d'Histoire », IV, 1965, 5, p. 979—987; Idem, *Mişcarea iluministă moldoveană de la sfîrşitul sec. al XVIII-lea*, dans « Studii. Revistă de istorie », XIX, 1966, 5, p. 911—928.

[52] TEODORA VOINESCU, *Observaţii asupra stilului brîncovenesc. Portalul*, dans S.C.I.A., XV, 1968, nr. 1, p. 3—23.

[53] FLORENTINA DUMITRESCU, *Etape din evoluţia artei vechi româneşti reflectate în ornamentică*, dans S.C.I.A., XII, 1965, 1, p. 115—129.

[54] Acad. Rom., ms. rom. 626, f. 31—32.

---

* *Pan*, *Paniţa*, termes d'origine polonaise pour désigner Monsieur, Madame.

** épouse du *ban*.

*** épouse du *vornic*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[55] RADA TEODORU, *Curţi întărite tîrzii*, dans S.C.I.A., X, 1963, 2, p. 335–342.

[56] N. GHIKA-BUDEŞTI, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia*, dans B.C.M.I., XXIX, 1936, p. 97–98, pl. CDLVI—CDLXIV.

[57] *Ibidem*, pp. 49, 96–97, pl. CDXLVII–CDLVI.

[58] ALEX. LAPEDATU, *Mrea. Comana*, dans B.C.M.I., 1908, p. 12, fig. 3, la pierre tombale de Radu Vodă, Drăghici et Constantin Cantacuzène (1667).

[59] RADU POPA et PETRU S. NĂSTUREL, *Un acoperămînt de mormînt muntenesc*, dans S.C.I.A., VIII, 1961, 2, p. 228–232.

[60] Le nom de Dima « le peintre » qui a participé à dix ans d'intervalle à l'exécution de la décoration des deux ensembles, figure dans un document du procès entre le capitaine Petre et Stan Urlăţeanu, au sujet de « certains vignobles récemment plantés » près de Urlaţi. Popa Dima y est mentionné comme père de Maria, épouse du capitaine Petre. Il avait acheté ces vignobles à Ştefan Lipţeanu et les avait donnés en dot à sa fille. Un des fils du capitaine et de Maria fut Barbu Petrescu. Ce dernier épousa Zinca Bălcescu et ils eurent pour fils Nicolae Bălcescu. Par conséquent, Popa Dima le peintre fut l'arrière-grand-père d'un des chefs de la révolution de 1848 (CORNELIA BODEA et PAUL CERNOVODEANU, *Materiale noi pentru biografia lui Nicolae Bălcescu*, dans « Studii. Revistă de istorie », XVI, 1963, 2, p. 373–401.

[61] N. IORGA, *Istoria bisericii româneşti*, Văleniide-Munte, 1909, vol. II, p. 12–26.

[62] CORNELIA PILLAT, *Tradiţie şi inovaţie în arta Ţării Româneşti din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, Biserica Creţulescu din satul Rebegeşti*, dans S.C.I.A., V, 1958, 2, p. 51–72. *Pictura din interiorul bisericii Creţulescu din Bucureşti*, dans S.C.I.A., XIV, 1967, 2, p. 209–226.

[63] CORNELIA PILLAT, *Pictura din pridvorul bisericii Creţulescu din Bucureşti*, dans S.C.I.A., IV, 1957, 3–4, p. 135–162. Il s'agit d'une première représentation dans la peinture roumaine du cycle de l'Apocalypse. EMIL LĂZĂRESCU, *Cîteva date cu privire la ilustraţia manuscriselor româneşti în secolul al XVIII-lea. Ruperea de tradiţie*, dans S.C.I.A., III, 1956, 3–4, p. 73–86.

[64] GABRIEL MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, *Apocalypse*, p. 184_1, 185_1, 206_3–209_{1-2}. LUDWIG HEINRICH HEYDEREICH, *Der Apokalipsenzyclus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibel. Illustration der Reformation*, dans « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 1939, p. 1–40. Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysion*, Paris, 1943.

[65] MANOLIS CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise, 1962.

[66] TEODORA VOINESCU, *Şcoala de pictură de la Hurezi*, dans *Omagiu lui George Oprescu*, Bucarest, 1961, p. 573–587; Idem, *Modele tradiţionale şi observaţii realiste în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea. Caietul de modele al lui Radu zugrav*, dans S.C.I.A., XIV, 1967, 1, p. 57–69.

[67] TEODORA VOINESCU, *Elemente locale realiste în pictura religioasă în regiunea Craiova*, dans S.C.I.A., I, 1954, 1–2, p. 61–67.

[68] Ier Congrès International des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 26 août – 1er septembre 1966. *Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVIe s. début du XVIIIe s.)*.

[69] SORIN ULEA, *Autorul ansamblului de pictură de la Rişca*, dans S.C.I.A., XV, 1968, 2, p. 165–173.

[70] I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'église « Doamnei » (de la princesse) à Bucarest. Les peintures murales*, dans B.C.M.I., XXXVI, 1943, pp. 8 et 11.

[71] CORNELIA PILLAT, *Pictura din interiorul bisericii Creţulescu din Bucureşti*, dans S.C.I.A., XIV, 1967, 2, p. 213.

[72] N. CARTOJAN, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucarest, 1929, p. 225–226.

[73] GABRIEL MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1960, p. 94, fig. 35, p. 95, fig. 38.

[74] *Ibidem*, p. 226–229.

[75] REINHOLD LANGE, *Die Auferstehung* (Recklinghausen) (1966).

[76] LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, Paris, 1957, p. 544–550.

[77] N. CARTOJAN, *op. cit.*, vol. II, Bucarest, 1938, p. 78–79.

[78] G. OSTROGOSKIJ, *Les décisions du « Stoglov » concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine*, Mélange Uspenskij, 2e partie, 1930.

[79] I. MIHAIL, *Pictura din Săcuieni-Dîmboviţa*, dans B.C.M.I., 1926, p. 152–169.

[80] V. NICOLESCU, *Contribuţii la cunoaşterea icoanelor pe sticlă şi a xilogravurilor ţăranilor români din Transilvania* (notă), dans S.C.I.A., IV, 1957, 3–4, p. 299, fig. 7; CORNEL IRIMIE–MARCELA FOCŞA, *Icoane pe sticlă*, Bucarest, 1968, fig. 8, 9, 41, 50, 140.

[81] N. IORGA, *Inscripţii din bisericile României*, vol. II, Bucarest, 1908, p. 306–307.

[82] GABRIEL MILLET, *op. cit.*, p. 83; Louis Réau, *op. cit.*, p. 178–179; CORNELIA PILLAT, *op. cit.*, p. 216, fig. 3.

[83] LOUIS RÉAU, *op. cit.*, p. 180.

[84] Le sujet avait été représenté de cette manière, dès les premières années du XVIIe siècle en Moldavie aux monastères de Suceviţa et Dragomirna et en Valachie et en Transylvanie, assez fréquemment, à partir du deuxième quart du XVIIIe siècle. I.D. ŞTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bucovine et en Moldavie, Album, Paris, 1928. Au monastère Dragomirna la scène de la Sainte Trinité couronne l'Ascension.

A l'église de Grecii-de-Mijloc-Scuipici (1743) de Valachie, la composition est peinte sur la calotte du naos.

I. D. ŞTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 290, sur la calotte du narthex, à l'église de Tălmăcel (1780), près de Sibiu, est peinte la Sainte Trinité.

Parmi les icônes de l'iconostase du monastère Saint-Nicolas de Balamuci il y a aussi une, représentant la Sainte Trinité.

Le sujet sera repris aussi par les peintres paysans d'icônes sous verre. V. NICOLESCU, *op. cit.*, p. 302, une icône représente en même temps la Sainte Trinité et le Couronnement de la Vierge.

[85] GABRIEL MILLET, *Monuments de l'Athos. Les Peintures*, Paris, 1908, p. 78_1, 88_2, 140_2, 204_1, 205_2, 227_1.

[86] *Vieţile sfinţilor din luna Septembrie, Mănăstirea Neamţului*, 1807. N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 65. EMILE DE STRYCKER, S.J., *La forme la plus ancienne du protoévangile de Jacques*, Bruxelles, 1961, p. 85. Dans le papyrus Bodmer 5, on raconte qu'après son retour à la maison, Joachim s'est reposé pendant un jour.

[87] I. D. ŞTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 38–39. N. BÉLJAEV, *Le « Tabernacle du Témoignage » dans la peinture balkanique du XIVe siècle*, dans *L'Art byzantin chez les Slaves*, deuxième partie, Paris, 1930, p. 315–324.

[88] CORNELIA PILLAT, *op. cit.*, p. 219, fig. 8.

[89] Ainsi qu'en de nombreuses représentations de la Crucifixion dans la peinture du baroque occidental, à l'église Creţulescu du village Rebegeşti (1669) la Sainte Vierge figure au premier plan, effondrée de douleur au pied de la croix. Les Myrophores et Saint Jean l'entourent et la soutiennent. Leurs gestes sont d'une expressivité pathétique (CORNELIA PILLAT, *Tradiţie şi inovaţie în arta Ţării Româneşti din a doua jumătate a secolului al XVII-lea: biserica Creţulescu din satul Rebegeşti*, dans S.C.I.A., 1958, 2, fig. 11). A l'église Doamnei de Bucarest (1683) et à l'église Creţulescu de la même ville (1722) le groupe qui entoure la Vierge évanouie se trouve au premier plan, du côté droit de la croix, de même que dans la scène respective de l'église Saint-Nicolas de Balamuci. Marie Madeleine, qui dans la Crucifixion de l'église Doamnei est toute petite, se distinguant à peine au pied de la croix, à l'église Creţulescu domine la scène, embrassant à genoux le pied de la croix. (I. D. ŞTEFĂNESCU, *op. cit.*, fig. 23 de la p. 21 et CORNELIA PILLAT, *Pictura din interiorul bisericii Creţulescu din Bucureşti*, dans S.C.I.A., 1967, 2, p. 217).

[90] N. CARTOJAN, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, 1929, p. 123.

[91] TEODORA VOINESCU, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, dans S.C.I.A., 1, 1954, 1–2, p. 61–67.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EIN RUMÄNISCHER MALER DES 18. JAHRHUNDERTS: EFREM MICU

Mircea Ţoca

Vereinzelte Nachrichten ungenauen Inhalts aus verschiedenen Quellen, auf die ich noch zurückkommen werde, bezeugen zu Ende des 18. Jh. einen rumänischen Maler aus Siebenbürgen. In den zeitgenössischen Dokumenten als berühmter Künstler genannt, war er jedoch bisher nicht als Schöpfer oder Mitarbeiter an einem erhaltenen oder als sicher festgestellten Werk bekannt. Von den obengenannten Nachrichten ausgehend und aufgrund von Nachforschungen in Wien [1] glaube ich aber, ein solches Werk von einigem künstlerischen Wert, und das auf jeden Fall für die Geschichte der Malerei Rumäniens von Bedeutung ist, identifizieren zu können.

Der Maler hieß Efrem Micu (Ephraim Klein) von Muntyu, war ein Vetter des Humanisten Samuil Micu und einer der Nachkommen des Bischofs Ion Inochentie Micu, die auf dessen Ansuchen und durch seine Unterstützung geadelt worden waren. Von den drei Enkeln des Bischofs, die in einer von Augustin Bunea genannten Urkunde erwähnt werden: „Dumitru, Oprea und Dănilă aus dem Dorfe Sadu, Hermannstädter Stuhl" war der Vater des Efrem Micu wahrscheinlich der letztgenannte; über ihn hören wir, „daß er in Cluj (Klausenburg) Rhetorik lernt" [2]. Da später der Vater des Malers als Richter erwähnt wird, scheint es sich um diesen zu handeln.

In seinem (1944 von Gáldi László veröffentlichten) *Dictionarium Valachico-latinum* nennt Samuil Micu in dem etwas schwülstigen Abschnitt über das Dorf Sadu — den Heimatsort der Familie Micu — unter anderen „Insignes viri", die „in hoc pago nati sunt", auch den Efrem: „Item Familia Muntyu, deqva natus est Ephraim Muntyu, alias Klein, celeberrimus pictor" [3].

Wie berühmt der Maler auch gewesen sein mag, die Nachrichten, die wir heute über sein Leben, ganz abgesehen von seinem Werk, besitzen, sind sehr lückenhaft. Zum Glück ist durch die Untersuchungen von Lucia Protopopescu [4] bekannt geworden, daß Efrem Micu um 1776 oder 1777 nach Wien kommt, um im Jesuitenkollegium St. Barbara zu studieren. Von Maria Theresia [5] und durch kaiserlichen Erlaß nach dem Vorbild des „griechischen" Seminars des Hl. Athanasius in Rom gegründet, war es für den griechisch-katholischen Klerus aus den Provinzen des Habsburgerreiches bestimmt. In dieses Kollegium, das vom 15. Oktober 1775 bis zum 1. Mai 1784 in Wien bestand, wurden zahlreiche junge Rumänen aus Siebenbürgen geschickt, um zu griechisch-katholischen Priestern erzogen zu werden. So wurde Efrem Micu von der Diözese in Făgăraş oder Oradea hingeschickt, woher übrigens die meisten Rumänen im Kollegium stammten [6].

Aber schon zu Beginn seines Wiener Aufenthaltes fühlt sich der junge Efrem Micu zur Malerei hingezogen. Am 17. Oktober 1777 finden wir ihn bereits an der Akademie der Bildenden Künste in Wien immatrikuliert [7]. Das Registerblatt trägt oben die Ziffer 777 und über dem ersten eingetragenen Namen 8-bris. Der Name des Studenten (Abb. 1) folgt auf die Zahl 17, d.i. das Datum der Immatrikulation und ist von folgender Eintragung begleitet: „Klein, Ephraim aus Siebenbürgen, dessen Vater alda Hofrichter gewesen, dermahlen in den Griechischen Collegio bej St. Barbara bej seinen geistl. hl. Bruder" [8].

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 123–133

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

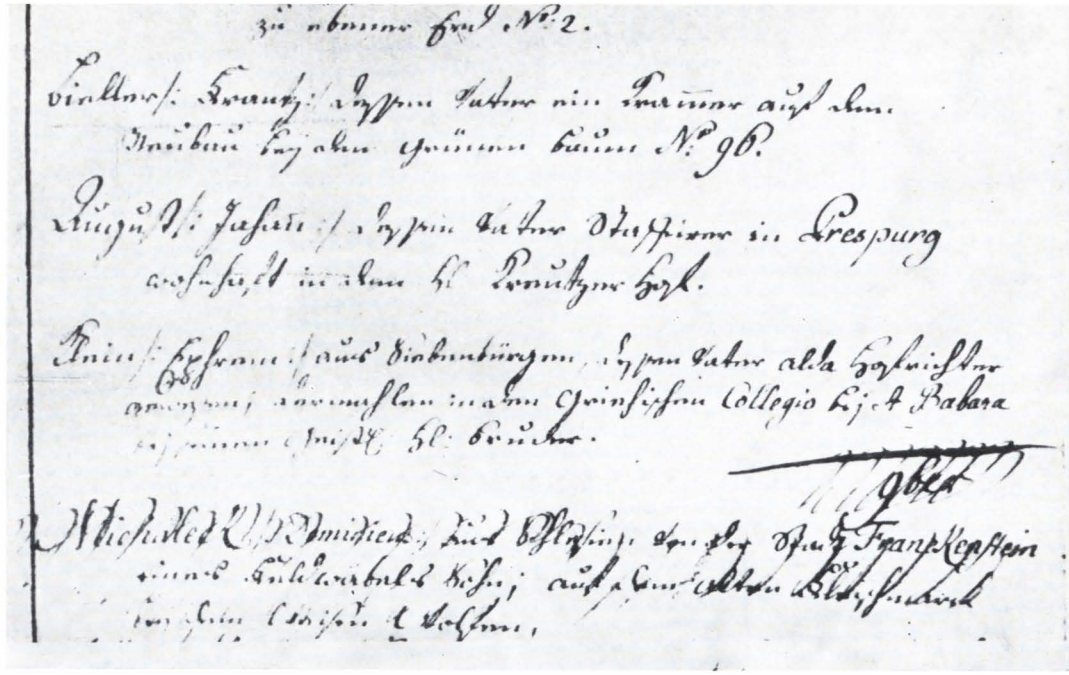


Abb. 1. — Akademie der Bildenden Künste, Wien. Matrikel-Register mit dem Namen des rumänischen Malers Efrem Micu

Im Archiv der Wiener Akademie gibt es aber leider keine weiteren Urkunden, die sich auf die Tätigkeit des rumänischen Studenten bezögen [9]. Durch einen glücklichen Zufall bringt jedoch eine ganz andere Quelle eine besonders wertvolle Nachricht über die Tätigkeit des Malers in Wien. Hieronymus Streleckij, Präfekt und Beichtvater des Jesuitenkollegiums bleibt nach dessen Auflösung im Mai 1784 weiterhin als Pfarrer an der griechisch-katholischen Kirche tätig. Als solcher schreibt er eine Kirchenchronik nieder, die - im Manuskript — von verschiedenen Forschern benützt wurde. Später ging diese Chronik verloren. Der ukrainische Forscher Ambrozii Andrukhovič, vielleicht der letzte, der sie zu Gesicht bekam, verwendet in einer Schrift über die Geschichte des Kollegiums zahlreiche, von Streleckij stammende Nachrichten. Unter anderem schreibt Andrukhovič, daß im Jahre 1780 der Maler Efrem Klein für die Bemalung der Ikonostase (Bilderwand) in der Kirche der Hl. Barbara 12 Gulden erhalten habe [10].

Hier sei gleich festgestellt, daß diese Nachricht, m. E. unbedingt ernst zu nehmen ist, da sie auf einer, mit der Bemalung der Bilderwand ungefähr zeitgleichen Schrift beruht und von einem Verfasser stammt, dessen Objektivität in diesem Fall anzuzweifeln kein Grund besteht. Man könnte allerdings einwenden, daß die Geldsumme im Verhältnis zu einer so bedeutenden Arbeit wie die Bilderwand zu klein sei. Es sei aber nicht übersehen, daß zu dieser Zeit Efrem Micu im Kollegium erhalten wurde, woraus ihm, wie man sich leicht vorstellen kann, gewisse Verpflichtungen erwuchsen. Nicht ausgeschlossen ist es auch, daß Streleckij, der seine Chronik hauptsächlich der Geschichte des Kollegiums und der Kirche widmete, vielleicht nur einen Teil des Honorars — möglicherweise die zuletzt ausbezahlte Summe — aufgezeichnet hat.

Auch unter dem Namen "Ukrainische Kirche" bekannt, gehört St. Barbara heute noch dem griechisch-katholischen (unierten) Ritus an. Sie liegt im engsten Zentrum

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Wiens, Postgasse 10 [11]. Das einzige Schiff hat Tonnengewölbe mit Stichkappen. Erstmalig wird die Kirche 1572 in einem Dokument erwähnt. Das jetzige Gebäude wurde 1652—1654 erbaut. Die Straßenfront mit romanisierenden Formen wurde 1852 von Paul Spenger errichtet. Über die Bilderwand, sowie auch über die Einrichtung und das Taufbecken schreiben Schmidt und Tietze, daß sie in die zweite Hälfte des 18. Jh. anzusetzen sind. Wie man mir auch in Wien sagte, gibt es keine andere schriftliche Erwähnung der Bilderwand [12].

Nach einer im April 1963 erfolgten gründlichen Restaurierung ist die Ikonostase jetzt in einem sehr guten Zustand [13]. Wie man leicht feststellen kann, ist die Bekrönung im Original erhalten. Oberhalb der Mitteltür befindet sich eine Darstellung des Letzten Abendmahls und darüber ein ziemlich großes Bild der Hl. Dreifaltigkeit. Wie auch die Tafelbilder unten, im eigentlichen Hauptteil der Ikonostase, weist das Letzte Abendmahl — in klassizistischer Manier und einfacher, nicht anspruchsvoller Auffasung (Christus, etwas erhöht, vor einem Halbkreisbogen) — seiner Ausführung nach ebenfalls in die zweite Hälfe des 19. Jh. Hingegen gehört das Bild der Hl. Dreifaltigkeit zweifellos zur Originalbemalung. Die Komposition ist reich und schwungvoll. Die Figuren sind um eine Ellipse angeordnet. Die pathetischen Bewegungen fallen in verschiedene Achsen. Von dem hellen Nilgrün des Hintergrundes heben sich die roten, blauen und grünen Gewänder effektvoll ab.

Rechts und links von diesem Hauptstück sind in drei waagrechten Reihen übereinander die Bilder der 12 Apostel angeordnet. Linkerhand (Abb. 2) ist in der obersten Reihe Petrus zu sehen, darunter Andreas und Johannes und in der untersten Reihe Philippus, Jakobus und Lukas. Rechts (Abb. 3) bildet Paulus das Gegenstück zu

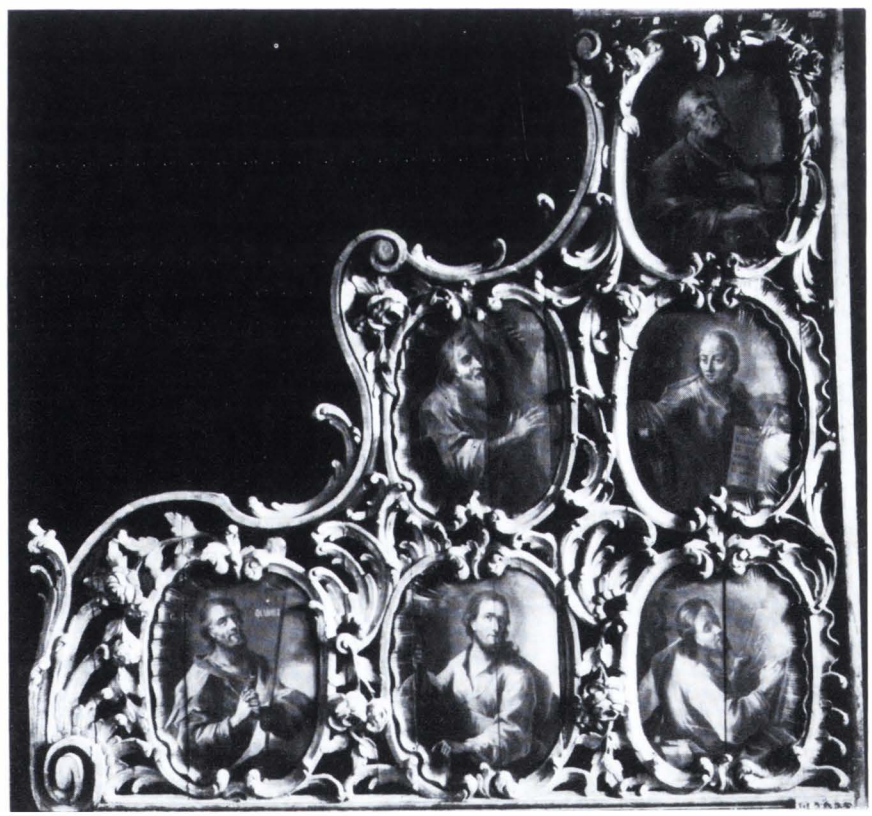


Abb. 2. — St. Barbarakirche, Wien. *Ikonostase-Bekrönung* (linke Seite), gemalt von Efrem Micu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Petrus, in der Mittelreihe sieht man Matthäus und Simon, darunter Markus, Bartholomäus und Thomas.

Die elliptisch geformten Tafeln sind von einer Art Rahmen in reichem Relief aus geschnitztem Holz umgeben, der sich aus Akanthusranken und einem Rosenblütenmotiv zusammensetzt. Je drei aufeinanderfolgende Voluten bilden beiderseits den oberen Abschluß der Bilderwandbekrönung. Das Schnitzwerk ist sorgfältig ausgeführt, mit einer Goldschicht überzogen und gehört stilistisch dem Spätbarock an.

Die Bilder sind in Öl auf Holz gemalt. Auf jeder Tafel steht im oberen Teil der Name des betreffenden Apostels in kyrillischen Buchstaben. Der Hintergrund ist bei allen Bildern ähnlich, olivfarben, in einem dunkleren Ton gehalten als bei der Hl. Dreifaltigkeit, mit gelblichen Reflexen um die Köpfe und gegen den Rand zu in immer dunklerer Tönung bis braun. Auch hier finden wir das Blau und Rot der Kleidung wieder. Ebenso wichtig sind aber auch die helleren Farben, darunter vorherrschend ein mattes, kaltes Grün und ein gelbliches Braun.

Die meisten Apostel sind in Vorderansicht gemalt, jeder in einer besonderen Stellung, mit dem üblichen ikonographischen Attribut. In der Absicht, die Gesichter zu verinnerlichen, gelingt dem Maler tatsächlich ein allgemeiner Ausdruck der Nachdenklichkeit, der durch den traurigen, nach außen gerichteten Blick dramatisch wirkt. Die Gesichter sind großflächig angelegt, doch sind alle Einzelheiten, etwa die Stirnfalten, genauestens wiedergegeben. In der Tat ist ein Versuch zur Individualisierung zu bemerken und auf einige spezifische Züge gerichtet, auf die wir noch zurückkommen werden. Im allgemeinen aber ist die Behandlung der 12 Apostelköpfe manieristisch. Alle haben sie hohe Stirnen, vorspringende gerade Nasen, große, leicht hervorquellende, durch starke Augen-

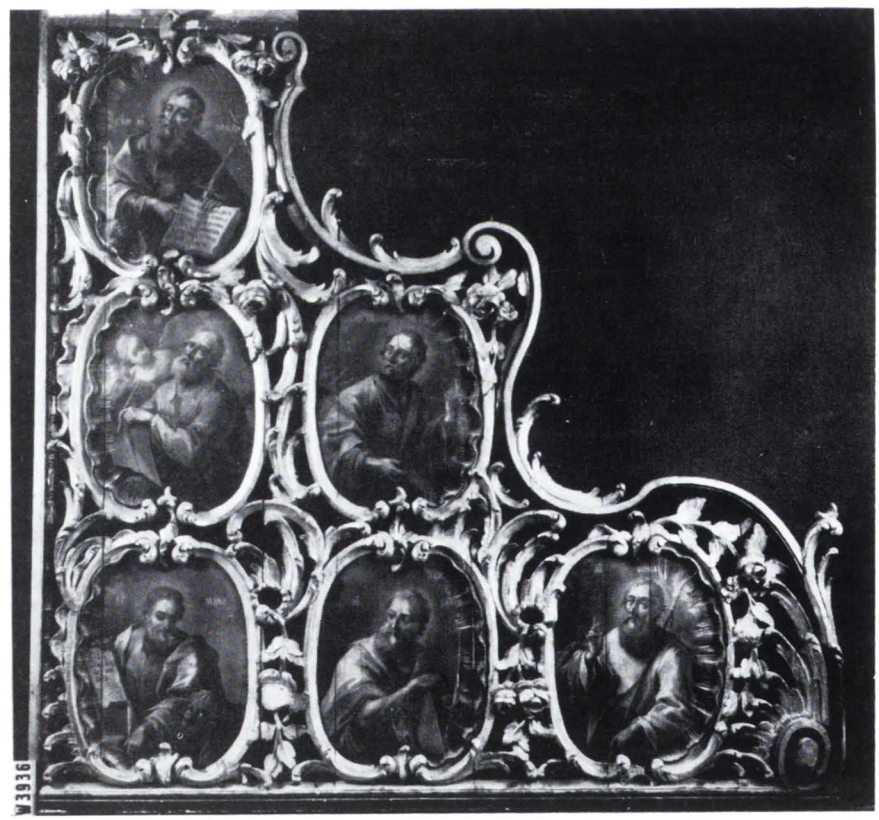


Abb. 3. – St. Barbarakirche, Wien. *Ikonostase-Bekrönung* (rechte Seite), gemalt von Efrem Micu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 4. — Efrem Micu, *Apostel Johannes* (Teilansicht von der Ikonostase der St. Barbarakirche in Wien)

bögen unterstrichene Augen. Mit Ausnahme des Johannes (Abb. 4), der als schöner, leicht effeminierter Jüngling dargestellt ist, haben alle anderen Apostel große in das lange Haupthaar übergehende Bärte und eingefallene Wangen. Diese Merkmale erwecken den Eindruck, der allgemeine Gesichtsausdruck sei ein Versuch, ein Klischee in Einzelheiten abzuwandeln.

Einige gemeinsame Züge charakterisieren auch die Behandlung der Hände, deren Ausdrucksfähigkeit mir bemerkenswert erscheint. Teilweise gibt es auch hier Ähnlichkeiten. Doch verdienen die langen, schönen Formen der Finger und die feine Modellierung der Hand in ihrer Gesamtheit Anerkennung.

Die Kleidung ist von Fall zu Fall verschieden. Neben der Findigkeit der Einzellösungen sind als allgemeinen Zug die Sicherheit in der Behandlung recht geräumiger Flächen zu bemerken, den reichen Faltenwurf, das geschickte und komplizierte Spiel der Einzelheiten, unterstrichen durch die häufige und effektvolle Annäherung von Rot und Blau an die helleren Farbtöne.

Außer diesen allgemeinen Zügen, die in der Darstellung des Paulus (Abb. 5), Simon (Abb. 6) und Thomas (Abb. 7) veranschaulicht werden, lassen sich noch gewisse Besonderheiten bei einigen Aposteln feststellen. Im Falle des Andreas erscheint die Art der Behandlung des Kopfes mit seinen prägnanten Formen eigenartig. Eine besondere Note verleihen dem Gesichtsausdruck

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 5. Efrem Micu, *Apostel Paulus* (Teilansicht von der Ikonostase der St. Barbarakirche in Wien)

die lebendigen, stechenden Augen und der forschende Blick des Apostels. Lukas (Abb. 8) ist ein jüngerer Mann, der vor einer Tafel steht, auf die er Maria mit dem Jesuskind am Arm gezeichnet hat. Die Zeichnung ist interessant; der Maler versteht es, mit wenigen Strichen die Gruppe in ausgewogener Anordnung darzustellen und die Maße mit richtigem Verständnis anzudeuten. Obzwar dieses Bild in ähnlicher Weise wie die anderen ausgeführt ist, könnte uns der Umstand, daß Lukas als Maler und als jüngerer Mann dargestellt wird, vielleicht zu der Annahme berechtigen, daß Efrem Micu hier versuchte, sein Selbstbildnis zu malen.

Auf der rechten Seite der Bekrönung erregt der Apostel Matthäus einige Aufmerksamkeit; er ist ein nachdenklicher Mann, mit einem gedankenvollen und etwas traurigem Blick. Hinter ihm ist der Engel als ein Kind dargestellt, mit hoher gewölbter Stirn, dem die großen mandelförmigen Augen einen melancholischen Gesichtsausdruck hervorrufen.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Oberhalb der Bekrönung befindet sich ein Kruzifix zwischen zwei seitlichen Bildern, links Maria, rechts Johannes. Wegen der Höhe, in der es angebracht ist, kann man das Kruzifix nicht genau betrachten. Die dunklen Farben und die recht schematische Darstellung lassen aber vermuten, daß es sich nicht um ein Stück des Originalwerkes handelt.

Dagegen gehört Maria (Abb. 9) ebenfalls zu den von Efrem Micu gemalten Bildern. Obzwar in gleicher manierierter Auffassung ist der Gesichtsausdruck pathetisch, entsprechend den Kunstregeln der stilistischen Phase des Spätbarocks. Die gebauschten Gewandfalten fallen in großen Linien herab; sie geben eine dramatische, dem erlebten Gefühl entsprechende Bewegung wieder. Rechts im Hintergrund lassen sich die Umrisse eines Gebäudes erkennen. Als Gegenstück ist die Gestalt des Johannes nach ähnlichem Schema dargestellt. Der schöne Jüngling mit etwas weichlichen Zügen, aber mit einem überzeugenderen Ausdruck des Schmerzes, als ihn Maria zeigt, hält die Hände zum Gebet gefaltet.

Die oben angeführten stilistischen Merkmale erlauben, selbst in Ermangelung unmit-

Abb. 6. Efrem Micu, *Apostel Simon* (Teilansicht von der Ikonostase der St. Barbarakirche in Wien)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 7. — Efrem Micu, *Apostel Thomas* (Teilansicht von der Ikonostase der St. Barbarakirche in Wien)

telbarer Entsprechungen, eine mit der von Streleckij angegebenen übereinstimmende Zeitstellung, also um das Jahr 1780. Nach drei Studienjahren an der Akademie der Bildenden Künste erweist sich der junge rumänische Maler Efrem Micu als ein Künstler, der sein Handwerk in genügendem Maße beherrscht, um in chrenvoller Weise ein so anspruchsvolles Werk, wie die Ikonostase der St. Barbarakirche in Wien zu verwirklichen. Allerdings warfen die Bilder — mit Ausnahme der Hl. Dreifaltigkeit — für ihn keine besonderen Fragen der Auffassung oder Anordnung auf [14]. Gewiß unter dem Einfluß der Werke seiner Zeitgenossen gelingt es dem Maler — wie bereits erwähnt — im Rahmen von recht gebräuchlichen Schöpfungen dennoch originelle Elemente einzuführen, die — über eine gewisse Einförmigkeit in der Darstellung der Personen hinaus — diesen doch manche besondere Merkmale verleihen.

Die obigen Feststellungen könnten im Rahmen künftiger Untersuchungen vielleicht den Ausgangspunkt für eine genauere Kenntnis des Lebens und Werkes des siebenbürgischen Malers darstellen. Wenn auch lückenhaft, berechtigen die vorhandenen Nachrichten doch zu einer derartigen Hoffnung.

Bekanntlich wirkt der einstige Wiener Student als Maler in Pest und zeichnet Clain de Muntyu (Muntiul) [15]. Bis zur Stunde gibt es noch keine konkrete Nachricht über eine eventuelle künstlerische Tätigkeit des Malers in Siebenbürgen.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Berechtigterweise ist aber eine solche zu vermuten, vor allem gewiß im Zusammenhang mit Blaj (Blasendorf). Es wäre nicht ausgeschlossen, daß Efrem Micu, aus Wien und Pest zurückgekehrt, im Dienste des griechisch-katholischen Bistums dieser Stadt gearbeitet habe; beispielsweise bedenkt ihn einer der dortigen Bischöfe, nämlich Grigore Maior in seinem Testament von 1784, vermutlich zur Belohnung für Dienste, die er ihm geleistet hat. Hier der Text: "Pictori Viennensi Ephrem Muntyu aur. quatuor: 4" [16].

Die kürzlich erfolgte Veröffentlichung der Philosophischen Schriften des Samuil Micu liefert einen neuen, meines Erachtens recht bedeutsamen Beweisgrund, für die Annahme einer künstlerischen Tätigkeit des Malers in Siebenbürgen. Diese Tätigkeit muß sich zu jener Zeit einer gewissen Volkstümlichkeit erfreut haben, da Samuil Micu sich gestattet, in seiner *Etica sau învățătura obiceiurilor* (Ethik oder Sittenlehre), 1. Kapitel, Paragr. 183, im Zusammenhang mit einer allgemeinen Empfehlung moralischer Art einen der Gedanken mit dem Beispiel des Lebens von Efrem Micu zu erläutern. Da sie besonders interessant ist, übertragen wir die Stelle: „und wir müssen das Heilmittel nennen, durch welches diejenigen, deren Beispiel wir bringen, die innere Krankheit gebrochen und besiegt haben und ihre Seele Kraft und Heil erlangte... Würde man dich nicht verlachen, wenn du einem Schneider sagtest, er solle dir ein schönes Bild malen, so wie Efrem

Abb. 8. – Efrem Micu, *Apostel Lukas* (Teilansicht von der Ikonostase der St. Barbarakirche in Wien)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 9. — Efrem Micu, *Maria* (Teilansicht von der Ikonostase der St. Barbarakirche in Wien)

Clain aus Sad malte, und er würde dir antworten: lehre mich zuerst, wie man malt und dann werde ich tun, was du verlangst. Und bis ich nicht das Handwerk der Malerei erlernt habe so wie Efrem, werde ich umsonst versuchen und meine Zeit für nichts vergeuden" [17]. In einem für einen großen Leserkreis bestimmten Werk wäre die Nennung eines unbekannten Namens nicht wahrscheinlich.

Außer diesen Nachrichten gibt es noch einige andere, weniger wichtige, über den Maler und seine Familie. Sie sind das Ergebnis einer von Iacob Radu durchgeführten Untersuchung der Korrespondenz zwischen Samuil Micu und I. Corneli [18]. Aus Oradea bittet Letzterer Samuil Micu um das Adelsdiplom der Familie, das äußerst wichtig wäre für die zwei nach dem Tode des Stefan Clain de Muntyu zurückgebliebenen Söhne, der griechisch-katholischer Priester in der Diözese Oradea gewesen war. Samuil Micu antwortet, daß Efrem seinen Neffen das Diplom schicken werde, da er, kinderlos, es nicht mehr brauche. In demselben Brief spricht Corneli über den Wunsch des Meletius, des älteren Sohnes von Priester Stefan, der im Seminar in Oradea studierte, die Malkunst zu erlernen und verlangt zu diesem Zweck die Hilfe seines Onkels [19].

Schließlich gibt Petru Maior in seiner *Istorie a besericii românilor* der Dankbarkeit Ausdruck für die Hilfe, die ihm Efrem Micu anbot, der "so wie er mit großem Eifer zum Ruhm des rumänischen Volkes beiträgt, und als er vernahm, daß ich an der Geschichte der Kirche der Rumänen arbeite, zu meiner Hilfe beliebte, mir drei in Rom geschriebene Protokolle des Bischofs Clain zu leihen" [20].

Zusammengefaßt sind diese Nachrichten für das Studium der Kunstgeschichte Rumäniens wichtig, da daraus hervorzugehen scheint, daß der Maler Efrem Micu (Clain) de Muntyu der erste rumänische Künstler war, der an einer höheren Kunstschule im Auslande studierte. Seine Tätigkeit in Wien beweist, daß man ihm schon in seiner Jugend Wertschätzung und Vertrauen entgegenbrachte. Die Bezeichnungen „berühmt" und „hervorragend", die seinen Namen begleiten, bedeuten, meiner Meinung nach, selbst wenn sie teilweise nur bloße Höflichkeitsfloskeln sind, doch letzten Endes eine wirkliche Sachlage. Künftige Untersuchungen in Siebenbürgen, Budapest und Wien könnten einigermaßen das Bild vervollständigen, das bis jetzt über das Leben und Wirken des Künstlers vorhanden ist.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[1] Auch hier bringe ich Herrn Dr. K. MACK vom Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Institut meinen verbindlichen Dank zum Ausdruck für die Hilfe, die er mir anläßlich der Untersuchungen in Wien hat angedeihen lassen.

[2] AUGUSTIN BUNEA, *Din istoria românilor. Episcopul Ioan Inochentie Klein (1728—1751)*, Blaj, 1900, S. 131. V. und IACOB RADU, *Doi luceferi rătăcitori Gheorghe Şincai şi Samuil Micu Clain*, Academia Română, Memoriile secţiunii literare, Serie III, Bd. II, Mem. 3, Bukarest, 1924, S. 18.

[3] *Samuelis Klein Dictionarium Valachico-latinum*, bevezetö tanulmányal közzéteszi Gáldi László, Budapest, 1944, S. 416.

[4] LUCIA PROTOPOPESCU, *Contribuţii la istoria învăţămîntului din Transilvania (1774—1805)*, Editura didactică şi pedagogică, Bukarest, 1966.

[5] Dies bestätigt auch die Inschrift auf dem Vordergiebel der St. Barbarakirche.

[6] LUCIA PROTOPOPESCU, a.a.O., Anhang, X, 333—337. Für die Geschichte des Kollegiums siehe auch MYRON HORNIKEVIČ, *Cerkva Sv. Barbara*, Lwow, 1929, S. 5—6.

[7] LUCIA PROTOPOPESCU, a.a.O., S. 334 erwähnt diese Tatsache erstmalig in einer Anmerkung. Aufgrund dieser Nachricht und auf die mündliche Erklärungen der Forscherin hinauf habe ich das Matrikelregister in Wien wiedergefunden, wofür ich ihr zu Dank verpflichtet bin.

[8] Akademie der Bildenden Künste, Wien, Archiv, Matrikelregister 391/2/43.

[9] In der Wiener Akademie war 40 Jahre vor dem rumänischen Studenten, am 14. Oktober 1737 ein anderer Student gleichen Namens immatrikuliert worden: „Klein, Ephraim, Danzig, V: Mahler". Register 1530—1 a/137.

[10] AMBROZII ANDRUKHOVIČ, *Videnske „Barbareum". Istoria Korolivskoj generalnoj greko-katol. seminarii pri cerkvi Sv. Varvari u. Vidni z peršogo periodu li jennuvania (1775—1784)*, Lwow, 1935, S. 93.

[11] *Dehio-Handbuch*: Wien von JUSTUS SCHMIDT und HANS TIETZE, 5. Aufl., Wien-München, 1954, S. 25; MYRON HORNIKEVITSCH, *Griechisch-katholische Zentralpfarre zu St. Barbara in Wien*, Wien, 1934.

[12] Die von MYRON HORNIKEVITSCH, a.a.O. ausgesprochene Meinung, die Ikonostase wäre das Werk eines Münchener Meisters ist bloß die Vermutung eines Nichtfachmanns, der gar nicht weiter versucht, eine Erklärung oder einen Beweisgrund zur Unterstützung seiner These zu finden.

[13] Durch die dankenswerte Liebenswürdigkeit von Frau Dr. MARELENE ZYKAN hatte ich Gelegenheit, in den Restaurierungslaboratorien des Bundesdenkmalamtes die Malereien vor und nach der Wiederherstellung zu vergleichen. Diese ist besonders gut gelungen. Auch auf diesem Wege danke ich für die Genehmigung, einige der im Besitz des Bundesdenkmalamtes befindlichen Negative zu verwenden.

[14] Es ist mir nichts über die Tafeln bekannt, die den unteren Teil der Ikonostase bilden.

[15] IACOB RADU, a.a.O., S. 18. Über die Tätigkeit in Wien und Buda, siehe die Einleitung zu SAMUIL MICU, *Scrieri filozofice*, von POMPILIU TEODORU und DUMITRU CHIŞE, Ed. Ştiinţifică, Bukarest, 1966, S. 9 und S. 279, Anm. 88.

[16] TIM. CIPARIU, *Acte şi fragmente latine romanesci pentru istoria besericei romane mai ales unite*, Blaj, 1855, S. 52.

[17] SAMUIL MICU, a.a.O., S. 195.

[18] IACOB RADU, a.a.O., S. 18.

[19] *Ebda*, Anhang, VIII/a, S. 42.

[20] PETRU MAIOR, *Istoria besericei românilor . . .*, Buda, 1813, S. 105.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ZUR FORSCHUNG DER RUMÄNISCHEN BÄUERLICHEN WOHNKULTUR

Paul Petrescu

Es ist fast unglaublich, wie die bäuerliche Wohnkultur, die wohl vom sozialen und künstlerischen Standpunkt aus für das rumänische Landleben äußerst aufschlußreich ist, bisher von der Forschung übersehen wurde.

Tatsächlich richteten früher nur einige fremde Reisende ihr Augenmerk auf die Innenraumgestaltung der Wohnung, die sie hauptsächlich als exotisch oder als ausgefallen betrachteten [1] und dann später einige Ärzte, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sich fast ausschließlich vom sanitarischen Standpunkt mit ihr befaßten [2] und verschiedene, allerdings zweckdienliche Informationen hinterließen. Es sei aber bemerkt, daß auch in anderen Ländern Europas die Lege nicht viel anders war und daß offensichtlich die Innenraumgestaltung im allgemeinen viel weniger Interesse erregte, als z.B. Außenarchitektur, Trachten oder Keramik. Vielleicht ist das einerseits auch darauf zurückzuführen, daß sich die europäischen Ethnographen, zur Zeit als die Ethnographie zur Wissenschaft wurde, [3] im allgemeinen wenig mit dem banalen Kulturgeschehen befaßten (d. h. mit dem ihres eigenen Landes) und andererseits auf die bis spät in die Gegenwart bestehende Ungewohnheit ethnographische Vorkommen als „Ganzes" [4] zu betrachten und dabei vorzuziehen, die Bestandteile sehr eingehend zu beschreiben (in diesem Falle: Möbel, [5] Webereien, [6] Tonware, [7] Schmiedeeisenwaren, Holzschnitzereien, [8] usw.), statt die organisierte Gesamtheit des Innenraums zu analysieren.

Beim Studium der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur hat diese „Ungewohnheit" einen eigenen Charakter, der von einem besonderen Umstand bewirkt ist und zwar von dem Vorhandensein eines betont künstlerischen Gepräges in der Gestaltung des Innenraumes durch den rumänischen Bauern. Aus diesem Grunde beziehen sich auch die sehr wenigen Seiten, die über diesen Innenraum geschrieben wurden, fast ausschließlich nur auf einen Teil der Wohnung und zwar auf den Teil, der in verschiedenen Ortsbezeichnungen *casa frumoasă* „die schöne Stube", *casa curată* „die saubere Stube", *casă mare* „die große Stube", *casa dinainte*, „die vordere Stube", *casa din față* „das vordere Haus", *soba* „der Ofen", *casa de paradie* „die Paradestube", mit anderen Worten die „gute Stube" genannt wird. Alle diese Bezeichnungen decken tatsächlich ein ethnographisches Vorkommen von größtem künstlerischem Interesse, das in sämtlichen historischen Provinzen Rumäniens: Oltenien, Muntenien, Dobrudscha, Moldau, Bukowina, Transsilvanien, Banat zu finden ist. Die meisten der großen ethnographischen Museen sowie die Volkskunstmuseen des Landes [9] bieten dem Besucher authentische Exemplare derartiger Innenräume, was in den ähnlichen Museen anderer Länder sehr selten der Fall ist. Die ganz außergewöhnliche Schönheit dieser Räumlichkeiten, die künstlerische Gestaltung einiger Einrichtungen, die ihnen fast den Anblick eines Bühnenbildes verleihen, waren zweifellos ein mächtiger Anziehungspunkt für die Forscher, die sich bezwingen ließen, von dem unbestreitbaren Zauber dieser ausgesprochenen Miniaturmuseen, die bis vor nicht allzulanger Zeit anzutreffen waren und auch heute noch in vielen rumänischen Dörfern vorhanden sind. Von den einzel-

---

Die Zeichnungen verdanke ich Roswith Capesius und die Übersetzung aus dem Rumänischen besorgate Ilse Călinescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nen Elementen des Innern des Bauernhauses, die nicht ausschließlich ein Bestandteil der „guten Stube" sind, aber sehr oft dazu gehören, wurde von der bisherigen Forschung ein einziges näher betrachtet und zwar die Feuerstelle. Und dieses aus dem Grund, weil auch die Feuerstelle durch ihre kunstvollen Eigenheiten zur Gestaltung des harmonischen Ganzen der „guten Stube" beiträgt, mit der sich eine ganz geringe Anzahl wertvoller Arbeiten befaßte, und auch das erst in den letzten Jahren. [10]

Auf diese Weise wurden andere wichtige Züge der rumänischen bäuerlichen Wohnraumgestaltung beiseite gelassen, dazu einige gehören, deren Bedeutung für die Beurteilung der Änderungen, die sich im bäuerlichen Leben vollziehen, ausschlaggebend ist. Diese Änderungen können in verschiedenen Graden und in den verschiedenen Schichten sowohl in der Ausstattung der „guten Stube" als auch in der der anderen Räumlichkeiten beobachtet werden. Manchmal sind sie gerade in diesen letzteren kennzeichnender und aufschlußreicher. Es darf nicht vergessen werden, daß sogar die „Wohnstube" (wenn diese als spezieller von der Diele und der „guten Stube" getrennter Raum besteht) übersehen wurde, d.h. in vielen Hinsichten der Hauptraum. Es ist möglich, daß vom Standpunkt der Geschichte der Volkskunst, die ausschließliche Betrachtung der ästhetischen Seite, die in der Gestaltung der „guten Stube" ihren Niederschlag findet, gerechtfertigt ist, obwohl einerseits sehr viele Gegenstände der anderen Räumlichkeiten und selbst ihre Anordnung darin auch künstlerisch durchgeführt sind und andererseits das Verständnis sogar der künstlerischen Eigenheiten der „guten Stube" sehr erleichtert ist, wenn diese mit den anderen Räumlichkeiten in Verbindung gebracht wird. Das heißt durch ihre Eingliederung in die komplexe Struktur einer Wohnung, der mannigfaltige Funktionen zuerkannt werden müssen, die von der gesamten Lebensweise einer Bevölkerung bewirkt werden. Die Innenraumgestaltung dürfte wohl der konzentrierteste Ausdruck der Lebensweise sein, weil sich darin sowohl Milieu als auch Entwicklung des sozialen Lebens mit all seinen wirtschaftlichen und technischen Verflechtungen widerspiegeln. Nur in ihrer Gesamtheit können diese Verhältnisse in einer oder der anderen Weise auch das Vorhandensein der „guten Stube" selbst erklären. Die moderne Auffassung über „Kultur" schließt außer den ästhetischen Errungenschaften (die im Falle der guten Stube keinesfalls zu bestreiten sind) auch die prosaischsten technischen Seiten ein, die aber alle zusammen die Lebensweise ausdrücken, die sowohl Schönes als auch Praktisches erklärt und enthält. [11] Übrigens bezieht sich auch in der herkömmlichen und üblichen Fachsprache der Volkskunstforscher der Ausdruck „Sachkultur" in gleicher Weise auf die Gebrauchsgegenstände, sagen wir Werkzeuge, wie auf die Gewebe, die als Zimmerschmuck angefertigt wurden. Die Bedeutung dieses Begriffes ist auch in den jüngsten kulturanthropologischen Studien herausgestellt. [12] An der Innenraumgestaltung der bäuerlichen Wohnung beteiligen sich also die Gegenstände, die sich in allen Räumlichkeiten befinden, und derart aufgeteilt sind, daß sie den Erfordernissen der Herberge und Ruhe, Zubereitung und Aufbewahrung der Nahrung, Wärme und Beleuchtung sowie denen des Ablaufs des sozialen und besonders des Familienlebens unter den verschiedenen Gesichtspunkten genügen.

Die bäuerliche Innenraumgestaltung ist ein Kulturbestand, der im Laufe einer sehr langen Zeitspanne entstanden und das gemeinsame Werk der Generationen ist, das zweifellos langsamer oder rascher, je nach den sozialen und historischen Gegebenheiten dem Wandel unterzogen war. Es ist eine festgesetzte Tatsache, daß die Wandlungen im Laufe des letzten Jahrhunderts sehr rasch vor sich gingen und daß der Änderungsrhythmus ständig zunimmt. Die Wandlungsprozesse sind auf verschiedenartige Kontakte zwischen Bevölkerungs-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gruppen und zwischen verschiedenen Milieus zurückzuführen, wovon der Austausch zwischen Land- und Stadtmilieu der wichtigste ist. Es liegt auf der Hand, daß auch psychologische Beweggründe vorliegen, wie zum Beispiel die Neugierde, die Anziehungskraft des Neuen und Unbekannten, der Begriff der Zweckdienlichkeit und der Bequemlichkeit oder ganz einfach der ästhetische Geschmack, so wie das Behauptungs- und Prestigebedürfnis oder das was man „Darstellung" im Vergleich zu den anderen nennen könnte, die alle nicht zu vernachlässigen sind und sehr oft den Ausgangspunkt zur Änderung abgeben. [13] Jede dieser Wandlungen ist das Ergebnis des Ineinanderspielens von Neuerungsdrang und Hang zum Konservatismus, denn Neuerung und Tradition sind offensichtlich die beiden Pole des bäuerlichen Lebens im allgemeinen und der Entwicklung des Innenraums im besonderen. Diese darf nicht als statische Gegebenheit betrachtet werden, sondern als ein in ständiger Entfaltung begriffener Prozeß, in dessen Verlauf wir einen Augenblick erfassen, der sich zeitlich nie wiederholt und auf dem Gebiet des Landes, in den verschiedenen ethnographischen Zonen niemals gleichmäßig verteilt ist. Die Aufnahme der neuen Elemente und das Ausstoßen der alten, die verschiedentliche Behauptungsfähigkeit einiger Gegenstände gegen die anderen, sowie die offenkundige Vorliebe für eine bestimmte Kategorie von Elementen wird also eine bedeutungsvolle Beobachtung sein. Aus diesem Grunde wird es manchmal vorkommen, daß wir vor Gesamtheiten stehen, die aus Gegenständen bestehen, die einer historisch überholten Produktionsweise angehören, aber durch besondere geographisch- und sozial-historische Umstände weiter leben, darunter die Abgeschlossenheit erwähnenswert ist. Andere Male werden wir vor heteroklitisch zusammengetragenen Gegenständen stehen, die darauf hinweisen, daß es sich um neue Eindringungen handelt, die noch keine Zeit gehabt haben, sich in organische Gesamtheiten einzugliedern. Immer werden wir aber für eine gewisse Zeitspanne einen gewissen Zustand relativer Beständigkeit der Innenraumgestaltung zu beurteilen haben.

Betrachten wir also die bäuerliche Innenraumgestaltung als einen Gegenstand weitgehender soziologischer Beobachtungen, für den sich in gleichem Maße auch die Studien der Kulturanthropologie interessieren, darf seine Eigenschaft als künstlerisches Vorkommnis nicht aus dem Auge verloren werden, weil dieses, besonders für das rumänische bäuerliche Milieu im Vergleich zur Innenraumgestaltung bei vielen näheren oder entfernteren Völkern bestimmendes und kennzeichnendes Element ist. Durch seine spezifischen historischen und sozialen Verhältnisse, hat das rumänische Volk eine äußerst interessante und eigentümliche „Wohnkultur" entfaltet, die bedingt ist in erster Reihe von seinem ununterbrochenen, in Jahrtausenden meßbarem Dasein auf dem weiten Boden seiner Urväter, der den riesengroßen Knoten der Karpaten umschließt, die Gebiete entlang einer großen Strecke der Niederdonau und eng und unlöslich mit der Balkanhalbinsel verbunden war. Aus dem Jahrtausende währenden Herausschälen der Formen und der Verzierung des Hausgeräts, der Ton- und Holzgefäße bis zu den Webereien und Stickerein erwuchs schließlich eine Reihe von ästhetisch hochwertigen Erzeugnissen, die auch heute den Kenner bezaubern. Es sei erwähnt, daß der rumänische bäuerliche Innenraum aus Gegenständen besteht, die dem Bereich der echten Raum- und angewandten Kunst der Vergangenheit angehören und deren Haupterfordernissen entsprechen : Paarung des Schönen mit dem Zweckdienlichen, bei tadelloser Verarbeitung des Werkstoffs, Übereinstimmung von Zweck, Form, Machart und Material. Die Harmonie und die organische Einheit des rumänischen bäuerlichen Innenraumes findet eine ihrer Erklärungen auch in der dekorativen Kunst, deren Stil beeindruckend einheitlich ist in allen voneinander so verschiedenen Gattungen, die

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sich durch die Lebensbedürfnisse eines Volkes aufzwingen, das eine mannigfaltige wirtschaftliche Tätigkeit auf einem an Hilfsquellen reichen Gebiet entfaltet. Die zahlreichen und verschiedenen Quellen, von denen der Werkstoff bezogen, wird, sind eine der Hauptursachen der Abwechslung im rumänischen bäuerlichen Innenraum und stehen gleichzeitig auch mit den Beschäftigungen der rumänischen Bevölkerung im Zusammenhang. Ganze Reihen von Gegenständen aus dem rumänischen Bauernhaus sind aus bestimmtem Rohstoff angefertigt und verleihen der Wohnung des Landarbeiters, Obstzüchters oder Weinbauers in der Hügellandschaft der Vorkarpaten, des Viehzüchters und Waldarbeiters im Apuseni-Gebirge oder in der Bukowina, des Hirten in den Bergen oder des Fischers in der weiten Donauau und im Donaudelta oder am Küstenstrich des Schwarzen Meeres ein spezifisches Gepräge. Hier wiederholt sich die Beobachtung, daß eben diese Gebrauchsgegenstände aus dem Wohnraum und aus den anderen Räumen des Hauses diesbezüglich kennzeichnender sind als diejenigen aus der „guten Stube". Zweifellos beziehen sich die meisten dieser Betrachtungen auf die überlieferte Lebensweise des rumänischen Dorfes, weil Gehalt und Wirkungsweisen, die an die erwähnten Beschäftigungen gebunden sind (darunter sind technische Ausstattungen und moderne Verfahren zu verstehen), in den letzten drei vier Jahrzehnten wichtige Änderungen erfahren haben, so daß wir als Vergleichsbasis die rumänische Bauernwirtschaft des 19.Jh. und der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jh. betrachten, auf die wir die stattgefundenen Abwandlungen und Entfaltungen hauptsächlich aus der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts beziehen.

Über die Wohnkultur kann jedoch nicht gesprochen werden, ohne mindestens die Hauptmerkmale des Hauses zu erwähnen; aus diesem Grunde muß einiges in bezug auf die rumänische volkstümliche Architektur und auf die Struktur der rumänischen Bauernwirtschaft festgelegt werden, ohne das die Erkenntnis der Zusammengestaltung nicht vollständig sein kann.

Läßt man die kreisförmigen Grundrisse [14] beiseite, die nur noch vereinzelte Inseln darstellen und einen geringen Prozentsatz in der Gesamtheit der rumänischen bäuerlichen Architektur einnehmen, so ist der Grundriß des rumänischen Bauernhauses rechteckig und strebt in einigen Gegenden dem Viereck zu. Das rumänische Bauernhaus hat nicht allzu große Ausmaße, es kann geschätzt werden, daß die Traufseite zwischen 6 und 16 m und die Giebelseite zwischen 4 und 10 m messen. Gebaut ist es in den bewaldeten Zonen, die bis vor einem Jahrhundert fast zwei Drittel von Rumänien bedeckten, im Blockbau aus Stammholz, in den an Bauholz ärmeren Zonen aus lehmverputztem Rutengeflecht oder an den peripherischen ebenen Zonen aus mit Strohhecksel gemagertem Lehm, sowie aus Stein, in einer Reihe von kleinen Zonen, die in den verschiedenen Provinzen zerstreut sind. Die meisten Häuser sind an der Erdoberfläche gebaut und sind eingeschossig. Die Häuser mit einem Stockwerk kommen verhältnismäßig spät auf (Ausgang des 18.Jh. und ihre Entwicklung findet hauptsächlich in der zweiten Halfte des 19.Jh.statt) und sind nur in einigen Gebieten des Landers verbreitet (Nordoltenien und Nordmuntenien, Süddobrudscha, Nordmoldau, Südsiebenbürgen, Südostbanat). Diejenigen, die als teilweise Grubenwohnungen auftreten, sind nur für einige der alten Kreise aus der Donauebene kennzeichnend (Dolj, Romanaţi,Teleorman, Vlaşca, Ilfov). Das vierflächige Dach ist (bei den älteren) mit Stroh oder mit Schindeln verschiedener Größen gedeckt, hat eine sehr große Neigung und ist folglich sehr hoch (manchmal zwei oder sogar dreimal höher als die Wandungen des Hauses); die Bedachungen aus Hohlziegeln, Flachziegeln, Schilf und Blech (schon seit der zweiten Hälfte des 19.Jh. in der Moldau und in Muntenien verbreitet), sowie das Steinplattendach haben das Dachgerüst von geringer Höhe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Das rumänische Bauernhaus, weist zwar geringe Ausmaße auf, wirkt aber durch seine tadellose Ausgeglichenheit, zu der sich die architektonische Ornamentik mit ihren bemerkenswerten Eigenheiten hinzugesellt. Von grundsätzlich offenem Charakter ist das rumänische Bauernhaus als eng mit der umgebenden Natur und Landschaft verbundenes Architekturobjekt gedacht. Dies wird auch durch zwei bestimmende Elemente des rumänischen Hauses erzielt: *Prispa* (eine von Pfählen eingesäumte Vorlaube, die eine, zwei, drei oder sogar alle vier Seiten des Hauses umgibt) und *Foișor* (eine überdachte Veranda, deren Oberfläche zwischen 4 und 16 qm schwankt und die sich ebenerdig vor der Haustür oder im Obergeschoß befindet). Diese Bauteile bilden einen halbgeschützten Raum, durch den eine unmittelbare Verbindung mit den übrigen Bauten des Hofes gewährleistet ist und in dem in den warmen Jahreszeiten sich ein großer Teil des Familienlebens abspielt. Dieser, der Außenwelt zugewendete offene Raum, stimmt mit dem Charakter des rumänischen Gehöftes überein, das eine mannigfaltige und sehr organisierte, gleichzeitig aber fließende Struktur aufweist, mit zahlreichen Einzweckbauten, in denen die einzelnen wirtschaftlichen Funktionen des Gehöftes versachlicht werden. Die Trennung der Sonderbauten des Vielhaussystems je nach wirtschaftlichen Funktionen, ist derart scharf, daß Klassifikationen nach funktionierenden Untereinheiten (die aus mehreren Baueinheiten bestehen) in einigen Studien möglich waren, die sich mit der rumänischen bäuerlichen Architektur befaßten.[15] Die Anlage der Nebenbauten auf einem rumänischen bäuerlichen Gehöft ist je nach dem Typus des Dorfes als Einzelhof-, Streu- oder Haufensiedlung verschieden und geht von der stark zerstreuten Lage auf einer beachtlichen Fläche der Ackerzelge, in deren Mitte das Wohnhaus steht, bis zur kompakten Anhäufung um einen viereckigen Hofraum, wodurch die sogenannte *gospodărie cu ocol întărit*[16] (fester Vierkanthof) gebildet wird. Ganz abgesehen von seinem Häufungsgrad, hat fast jedes rumänische Gehöft außer dem Wohnhaus folgende Einzweckbauten, deren Maße und Baumaterial verschieden sind: der Stall für große Haustiere und getrennt der Kleinviehstall (Schafe), der Getreidespeicher, die Heuscheune, der Maisschober, der Wagen- und Werkzeugschuppen, der Schweine- und der Geflügelstall. In einigen Gebieten gibt es Sonderbauten für die Verwahrung der Kleider (Kleiderspeicher oder -kammern), ebenerdige Kellerräume aus Holz für die Aufbewahrung von Schnaps und Wein, Sommerküchen oder Backöfen außerhalb der Küche, Brunnen, Toiletteneinrichtungen. Das Vorhandensein der zahlreichen Einzweckbauten erklärt die verhältnismäßig geringen Ausmaße des rumänischen Bauernhauses, das nur in seltenen Fällen alle oben erwähnten Einzweckräumlichkeiten unter einem einzigen Dach, als Mehrzweckbau vereint, wie dies in vielen Gebieten Europas vorkommt (in Nordwestdeutschland, Frankreich, Spanien, Italien, im Alpengebiet, in verschiedenen Gegenden der Balkanhalbinsel)[17] und in einigen Zonen, die unserem Erdteil benachbart sind, wie z.B. dem von Swanen bewohnten Gebiet des Westkaukasus.

Innerhalb ihrer geringen Ausmaße weist die Bauernwohnung in Rumänien eine bemerkenswerte Mannigfaltigkeit von Grundrissen mit einer gewissen Anzahl von Räumen mit gesonderter Funktion auf. Es ist hier nicht der Ort, die verschiedenen Grundrißkategorien und ihre landwirtschaftliche Verteilung aufzuzeigen, aber es sei dennoch darauf hingewiesen, daß die häufigsten und wichtigsten folgende sind:

A: *Asymmetrische Grundrisse*, mit einem oder zwei Eingängen; die Asymmetrie wird sowohl durch den linker Hand gelegenen Eingang bewirkt, wo sich gewöhnlich die *tinda* (Diele) befindet (wenn man mit dem Gesicht zum Haus steht), als auch durch die geringe Breite der Diele oder der Kammer im Vergleich zur Wohnstube (die in der Regel zwei- bis dreimal so breit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

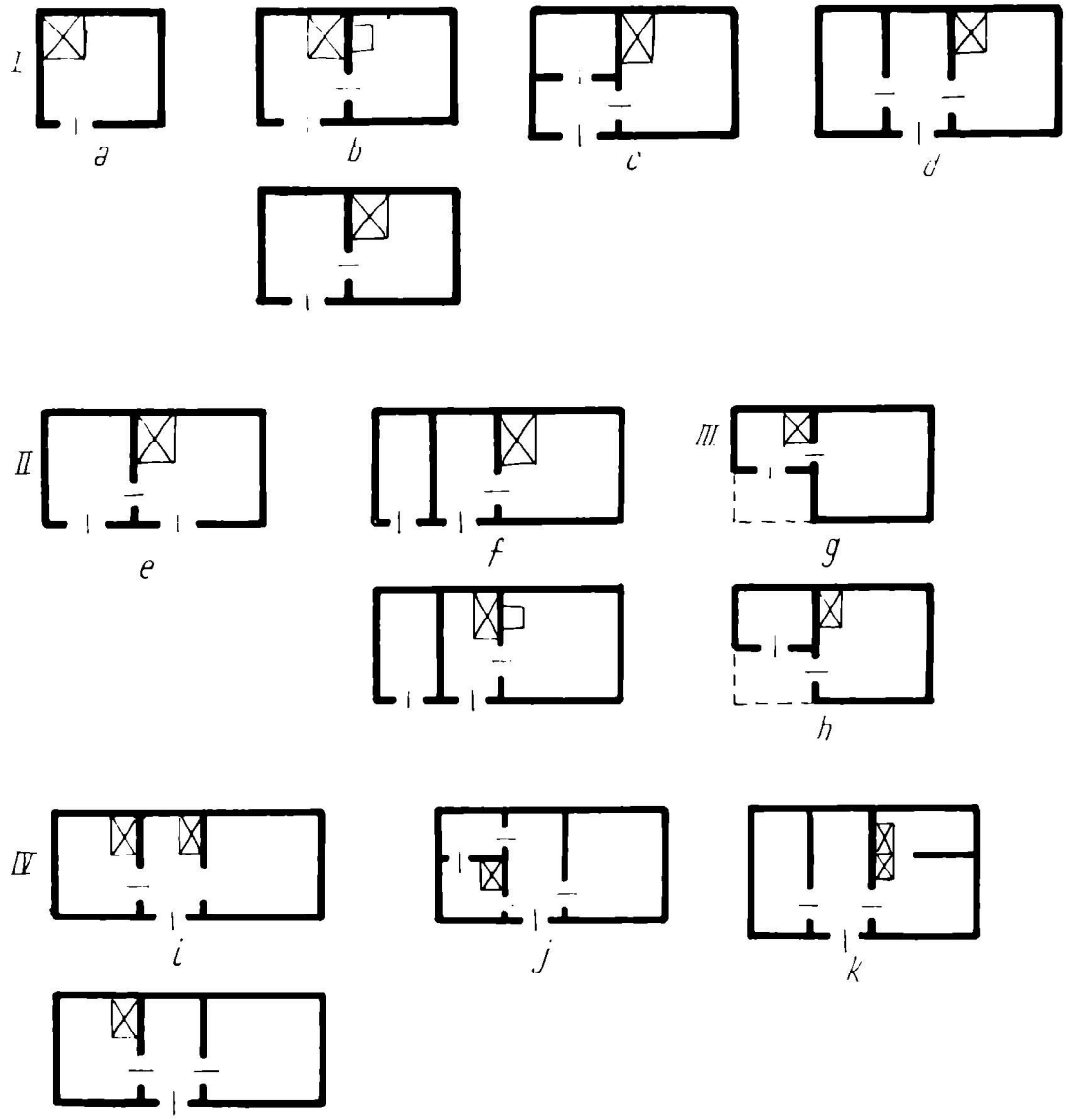


Abb. 1. — Asymmetrische Grundrisse
I mit einem einzigen Eingang; *a*, Haus mit einem einzigen Allzweckraum; *b*, Haus mit Diele (beheizt in Oltenien, unbeheizt in Siebenbürgen und der Moldau) und Wohnstube; *c*, Haus mit Diele, anschließender Kammer und Wohnstube; *d*, Haus mit Diele, Seitenkammer und Wohnstube
II mit zwei Eingängen: *e*, Haus mit Kammer und Wohnstube; *f*, Haus mit Kammer, Diele (beheizt in Oltenien, unbeheizt in Siebenbürgen und der Moldau) und Wohnstube
III mit Vorlaube die das Haus nur teilweise umgibt; *g*, Haus mit einem einzigen Eingang in die beheizte Diele und einer Wohnstube; *h*, Haus mit zwei Eingängen in die Kammer und in die Wohnstube
IV erweiterte Grundrisse mit der Diele in der Mitte; *i*, Haus mit beheizter oder unbeheizter Diele, Wohnstube und unbeheizter guter Stube; *j*, Haus mit unbeheizter Diele, Wohnstube, anschließender Kammer und guter Stube; *k*, Haus mit unbeheizter Diele, Seitenkammer und guter Stube mit Nische

ist — Ausnahmen gibt es im Norden der Moldau und Transsilvaniens und im Süden Munteniens und der Dobrudscha, wo die Diele sehr breit sein kann).

I. *Grundrisse mit einem einzigen Eingang* durch die Diele: a) das Haus mit einem einzigen Allzweckraum, b) das Haus mit (beheizter oder unbeheizter) Diele und Wohnstube; c) das Haus mit Diele, anschließender Kammer und Wohnstube; d) das Haus mit Diele, Seitenkammer und Wohnstube.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II. *Grundrisse mit zwei Eingängen* — einer in die Kammer, der andere in die Wohnstube oder in die Diele; e) Haus mit Kammer und Wohnstube; f) Haus mit Kammer, Diele und Wohnstube.

Ein zusätzlich veränderliches Element ist die Vorlaube, die bei einigen Grundrissen, hauptsächlich bei denen der zweiten Gruppe, sich nicht die ganze Stirnseite entlang zieht, sondern nur vor der Diele oder vor der Kammer. Es handelt sich hier um den archaischen Grundriß des rumänischen Bauernhauses, der uralt verwurzelt ist und dessen Vorfahren bis zur jungsteinzeitlichen Wohnung von Ariuşd (Transsilvanien) und Periam (Banat) hinaufreichen. Seit mindestens einem Jahrhundert, wenn nicht eineinhalb, entfalten sich auch größere Grundrisse, davon der mit zentraler Diele die dauerhafteste Entwicklung erfuhr und heute die verallgemeinerte Grundrißkategorie in den rumänischen Dörfern bildet. Die ältesten Grundrisse dieser Kategorie behalten die Neigung zur Asymmetrie aufrecht und haben den Eingang und folglich die Diele im linksgelegenen Teil des Baus. Zu diesen erweiterten Grundrissen gehören selbstverständlich auch jene Häuser, die eine „gute Stube" enthalten. Das Aufkommen dieser „guten Stube" hängt natürlicherweise mit einer gewissen Verbesserung des Wohlstandes des Bauern zusammen, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach, in Verbindung mit den historischen Verhältnissen und dem historischen Augenblick der Hebung des bäuerlichen Lebensstandes erst verhältnismäßig spät stattgefunden hat. Allenfalls ist für die gute Stube mit dem Ende des 18.Jh. und dem Beginn des 19.Jh. zu rechnen, wobei die durch ihren Reichtum an Zimmerschmuck kennzeichnendsten etwa in die zweite Hälfte des 19. Jh. anzusetzen sind. Meistens, wenn nicht sogar immer, wird die „gute Stube" in der gewesenen Wohnstube eingerichtet, aus der der Herd oder der Kamin (Funkenfang) fast in der Regel beseitigt wurde und an dessen Stelle höchstens ein Ofen mit Hinterlader zurückbleibt. Die Wohnstube wird in die gewesene Kammer oder in die früher beheizte Diele übersiedelt, Räume, die mit der Zeit erweitert werden. Es ist erwähnenswert, daß der Hang zur Ausstattung oder Verschönerung der Innenräume bereits auftritt, bevor ein entsprechender Raum dazu eingerichtet wird (die Hauptvoraussetzung dazu ist, daß kein Herd oder Kamin vorhanden ist, der die Wertsachen, hauptsächlich die Webereien, verrußt), d.h. sogar in den Grubenwohnungen in der Donauebene, in denen außer dem ursprünglichen *la foc* bezeichneten Herdraum (mit freistehendem Herd) noch ein Raum mit Hinterladerofen vorhanden ist, in dem die Gewebe, die zur Aussteuer der Hausfrau oder der Töchter gehören, eingeschlichtet sind, und — ebenso offensichtlich — in den Wohnungen der armen Bauern, die im Mittelteil der Siebenbürgischen Hochebene lebten. Hier ist die Wohnstube (die noch einen verkachelten Kamin hat) auch als gute Stube eingerichtet, mit zahlreichen Webereien, mit Himmelbett, mit Ikonen und glasierter Keramik an der Wand, und der kleine Raum der Diele mit Backofen, konzentriert das ganze Alltagsleben der Familie in sich (Kochen, Essen, Kinderwiegen, Frauenarbeit). Das Beispiel auf das ich mich beziehe, ist das kleine Zweiraumhaus aus Dumitra-Alba, das sich heute im Dorfmuseum in Bukarest befindet. Es sei übrigens bemerkt, daß der Hang zum Schmücken, von dem ich erachte, daß er sich in einem Sonderraum erst in den letzten 150 Jahren entfaltete, auch in den bescheidenen Einraumhäusern zum Ausdruck kommt, was bewiesen wird von dem hübschen kleinen Häuschen aus Răpciuni-Bacău, sowie von dem interessanten Haus aus Nereju-Vrancea (beide befinden sich heute im Dorfmuseum in Bukarest). Letzteres ist eines der seltenen Übergangsexemplare vom Einraum- zum Zweiraumhaus durch dividierende Abzimmerung (zwei kurze Wandungen bilden eine innere Abzimmerung des Eingangs, eine Art spanische Wand). Dieses Haus ist mit verschiedenen zur Volkskunst gehörenden

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Kategorien von Gabrauchsgegenständen reichhaltig geschmückt.

Eine andere bemerkenswerte Entwicklung ist diejenige, die im Raum der guten Stube und manchmal auch im Raum der Wohnstube, Kammern von verschiedener Breite entstehen läßt, die parallel zur Rückwand des Hauses verlaufen. Bei den ältesten dieser Häuser geschieht der Zutritt zu diesen eher schmalen Räumen durch die gute bzw. Wohnstube. Ursprünglich bildeten sie einen abgeschützten Raum innerhalb der erwähnten Räumlichkeiten, ohne völlig geschlossen zu sein und bildeten, das was man in der Moldau als *iatac* bezeichnete, und eine Art Nische ist, ein Ort der Ruhe und Zurückgezogenheit für die bejahrteren Familienmitglieder. Diese Abzimmerungen waren auch in den alten Häusern in der Gegend des Ciuc-Gebirges anzutreffen. Ebenfalls in der Moldau war der *iatac* von dem übrigen Raum durch einen großen Ofen getrennt, der die ganze Wand einnahm. Mit der Zeit wurde auch die Schmalseite des *iatac* abgeschlossen, wodurch eine Stube in der Stube entstand. Ein andermal wurde der geschlossene Raum bis an die Wand der in der Mitte befindlichen Diele verlängert, wo eine Türe durchgestoßen wurde. Eine Zeitlang behielt man die Tür zur großen Stube bei, nachher wurde sie abgeschafft. Die Funktion dieses Raumes wurde je nach Bedürfnissen der betreffenden Familie und Wirtschaft abgeändert: zurückgezogene Wohnstube oder Vorratskammer für den Winter, Kammer für warme Kleidung, kleine Geräte usw.

B. *Symmetrische Grundrisse* mit einem oder mehreren Eingängen: auch unter diesen Plänen gibt es einige, die sehr alt sind, wie diejenigen mit zwei Eingängen in zwei Räume, die keine Verbindung miteinander haben und die als Diele mit freistehendem Herd + Stube mit Hinterladerofen hauptsächlich in Nordoltenien verbreitet, aber auch in Hunedoara und im Norden Munteniens anzutreffen sind.

In den gleichen Gebieten führte die Vergrößerung des Hauses durch addierenden oder Nebeneinanderbau zu Grundrissen mit drei, vier oder sogar fünf in einer Reihe angeordneten Räumen mit jeweiligem Eingang mit oder ohne Verbindung untereinander. Die Symmetrieachse liegt entweder auf einer Tür — bei den Häusern mit ungerader Raumzahl — oder einer Zwischenwandung — bei den Häusern mit gerader Raumzahl.

Zu diesen Grundrissen gehört eine Kategorie, die sowohl besonders alt ist als auch eine ausgefallene Zweckeinteilung der Räumlichkeiten aufweist: diese Kategorie ist von großem Interesse, einesteils weil sie heute von äußerst wenigen Exemplaren vertreten ist und andererseits weil sie das Thema zu einem sehr interessanten Studium der Familiensoziologie bilden könnte; sie veranschaulicht in der Architektur alte familiäre Formen, die aus mehreren Wirtschaften zusammengetragen sind, die sukzessiv oder gleichzeitig lebenden Generationen angehören. Eines der vielen derartigen Beispiele wäre das der großen slawischen Familien vom Typ Zadruga, die in Rumänien auch bei der türkischen Bevölkerung der Dobrudscha anzutreffen sind. Es handelt sich um ein Haus, das aus 6 bis 8 Räumen besteht, die jeweils zu zweit eine von den übrigen getrennte Gruppe mit Eigenherd bilden. Diese reihenangeordneten zwei, drei oder vier Wohnungen beherbergten die Wirtschaften von zwei, drei oder vier Brüdern, oder der Eltern und eines oder zweier ihrer Kinder. Vor fast 15 Jahren fand ich derartige Häuser mit je zwei Wirtschaften im Haţeger-Land bei Lunca Cernei, sowie in Meria, im Gebiet von Pădureni. Diese beiden Zonen gehörten zum altrumänischen Gebiet von Hunedoara in Südwestsiebenbürgen.

Die neueren Grundrisse, die heute im ganzen Land üblich sind, streben fast einheitlich die symmetrische Form an: die das Haus in der Mitte teilende Diele und der in der Mitte der Traufseite stehende Eingang. Im einfachsten Fall besteht das Haus aus einer in der Mitte gelegenen Diele und aus beiderseits gelegenen Wohn- und

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

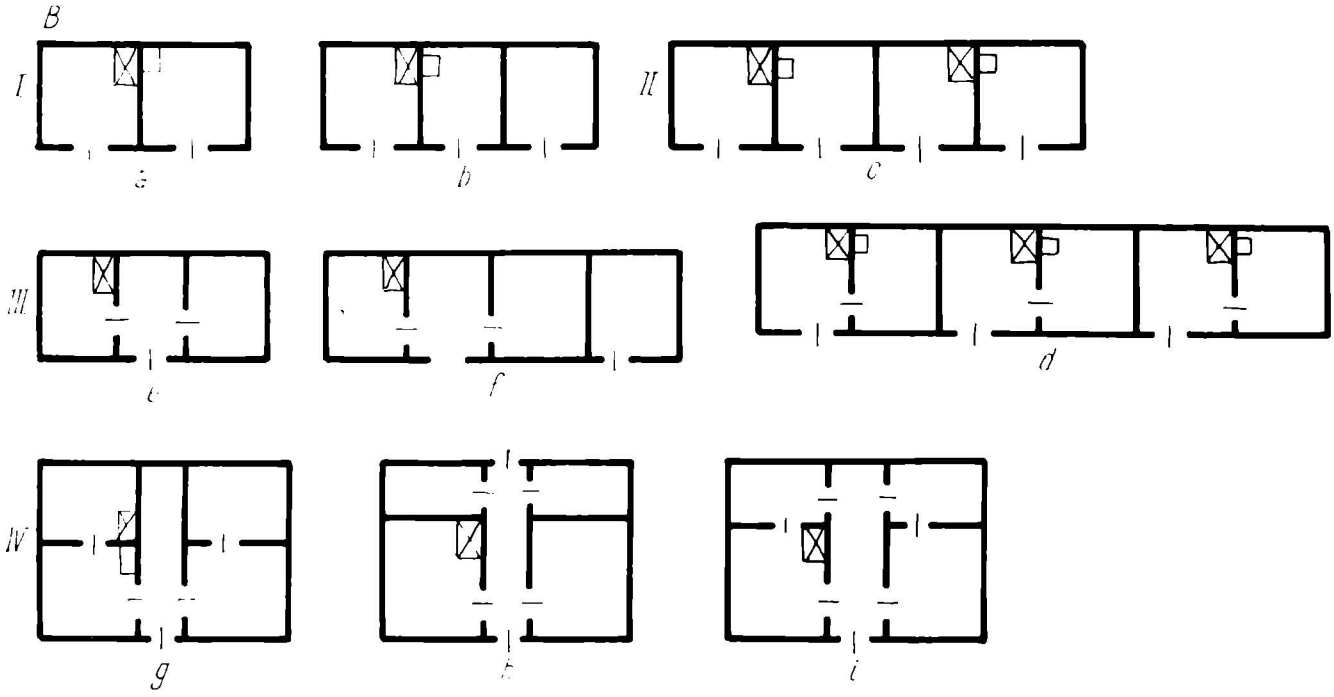


Abb. 2. — Symmetrische Grundrisse

I Haus mit zwei oder mehreren Eingängen in Räume, die untereinander keine Verbindung haben: *a*, Haus mit Diele mit Herd und Wohnstube mit Hinderladerofen; *b*, Haus mit Diele, Wohnstube und Steitenkammer

II Häuser für zwei oder mehrer Familien: *c*, Haus mit Diele und Wohnstube für zwei Familien, mit getrenntem Eingang für die einzelnen Räume, die keine Verbindungstür haben; *d*, Dreifamilienhaus mit Diele und Wohnstube, mit jeweils einem einzigen Eingang in der Diele und mit Verbindungstür zwischen den zusammengehörenden Räumen

III erweiterte Grundrisse mit in der Mitte gelegener Diele: *e*, Haus mit Diele in der Mitte, Wohn- und unbeheizter guter Stube; *f*, desgl. dazu noch eine Nebenkammer mit getrenntem Eingang gefügt ist

IV in die Tiefe erweiterte Grundrisse: *g*, Haus mit vier Räumlichkeiten, mit langer in der Mitte gelegener Diele; *h*, Haus mit zwei rückwärtsliegenden Vorratskammern, zu denen der Zutritt nur durch die Diele geschieht; *i*, Haus mit zwei Vorratskammern oder Wohnstuben, zu denen der Zutritt sowohl durch die Diele als auch durch die gute Stube geschieht

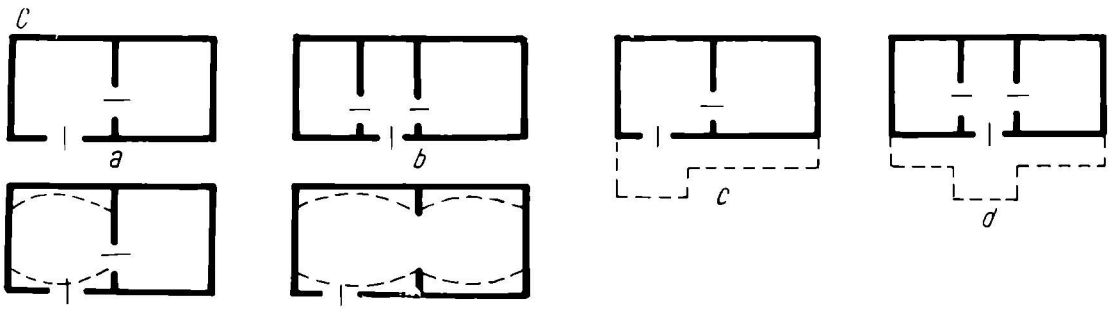


Abb. 3. – Grundrisse der Stockhäuser

a, Haus mit Diele und Wohnstube im Stockwerk; im Erdgeschoß liegt der Keller und eine Wohnstube; *b*, Haus mit in der Mitte gelegener Diele, Wohn- und guter Stube im Stockwerk; im Erdgeschoß liegen zwei Kellerräume; *c*, und *d*, desgl. mit seitlicher oder in der Mitte vorstehender Veranda

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

„guten Stube". Die Entwicklung dieser Grundrißkategorie kann nach zwei Richtungen verlaufen: die erste ist addierend und besteht im Hinzufügen eines Raumes entweder rechts oder links vom Haus, wobei die Symmetrie vor der Asymmetrie weicht; die zweite Entwicklung des Grundrisses ist dividierend und zwar geht die Division in die Tiefe, d.h. daß jeder der zwei zur Diele symmetrisch liegenden Räume entzwei geteilt wird, wodurch auf beiden Seiten der Diele, die sehr lang und gewöhnlich auch schmal wird, je zwei Räumlichkeiten entstehen und das Haus in Traufrichtung von der Giebelfront bis an die Rückwand tiefer wird. Die beiden rückwärtsliegenden Räumlichkeiten können entweder zu schmalen Vorratskammern oder zu Wohnstuben umgestaltet werden, die entweder mit der guten Stube oder mit der Diele oder aber sowohl mit der einen als auch mit der anderen in Verbindung stehen.

Der innere demographische Druck der Familie und die Spezialisierung der einzelnen Räumlichkeiten, die von den wirtschaftlichen Bedürfnissen der Wirtschaft und der Hebung des Wohlstandes aufgezwungen wurde, haben auch in der verhältnismäßig jüngeren Vergangenheit und besonders in den letzten Jahrzehnten Aufriß- und implizite Grundrißformen bewirkt, deren Kernpunkt die bisher betrachteten Grundrisse bilden und die ebenfalls erwähnt werden müssen, damit die Übersicht des architektonischen Rahmens in dem sich die Wohnkultur bei den Rumänen entfaltete, so vollständig wie möglich sei. In Anbetracht ihres Alters, handelt es sich erstens um *die Stockhäuser*, die im rumänischen bäuerlichen Milieu wahrscheinlich gegen Ende des 18.Jh. aufkamen und nach einer Phase, in der die Neigung zur Bewehrung augenscheinlich von dem wehrhaften Bojarenstockhaus, der sog. *cula* ausging, sich abwandelten und einer Wirtschaft anpaßten, davon ein wichtiger Teil vom Wein- und Obstbau beansprucht wurde. Tatsächlich hatten in den meisten Fällen diese Stockwerkhäuser das Erdgeschoß als einen oder zwei Keller eingerichtet. Das Stockwerk befolgte den üblichen Grundriß des ebenerdigen Hauses im betreffenden Gebiet. Mit der Zeit haben die Kellerräume zu Gunsten der Küche und Wohnstuben weichen müssen und die Räume des Stockwerks waren den Empfangs- oder guten Stuben vorbehalten, wenn sie nicht auch als Wohnstuben dienten.

Dieser Vergrößerung des Bauernhauses durch Aufstockung, die hauptsächlich in den Vorkarpaten im südlichen Teil Rumäniens vertreten ist, entspricht in Siebenbürgen und in der Moldau einer Erweiterung des Bauernhauses durch Addition in Traufrichtung, so daß *unter einer Dachfläche* außer dem Kern des Hauses, der zu einem der bereits erwähnten Haustypen gehört, auch eine Reihe anderer Liegenschaften stehen. Zu diesen Liegenschaften gehören in Siebenbürgen hauptsächlich Scheune und Stall. Diese Bauweise ist in den Gegenden von Bistritz-Nösen (Năsăud) und in der Gegend um den Olt verbreitet, wo sie natürlicherweise unter dem Einfluß der Bauweise der hier mit den rumänischen Bauern in ständigem Kontakt lebenden sächsischen Bauern entstand. In der Moldau ist das Vorkommnis jünger (es stammt etwa aus der ersten Hälfte des 20.Jh.) und die Längszunahme in Traufrichtung entsteht durch einen halbgeschlossenen Raum (seine Vorderwand fehlt), der als Sommerküche dient und den Wohnteil des Hauses, der nach einem der beschriebenen Grundrisse aufgebaut ist, mit dem in seiner Verlängerung stehenden Stall- oder Schuppenbau verbindet.

Eine weitere Verwendung des Wohnteils des Hauses erzielte man schließlich durch die Addierung von Räumen an einer, zwei oder drei seiner Seiten (wobei nur die Hauptfront ausgenommen wird) und die von den kleineren oder größeren Dachvorsprüngen gedeckt sind. Auf diese Weise entstanden fast im ganzen Land, aber vorzugsweise in Muntenien, in der Dobdrudscha, in der Moldau, im Norden von Siebenbürgen Wohnungen mit komplizierten Grundrissen, in denen diese Verlängerungen (*dolii*, *dosare*, Zu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

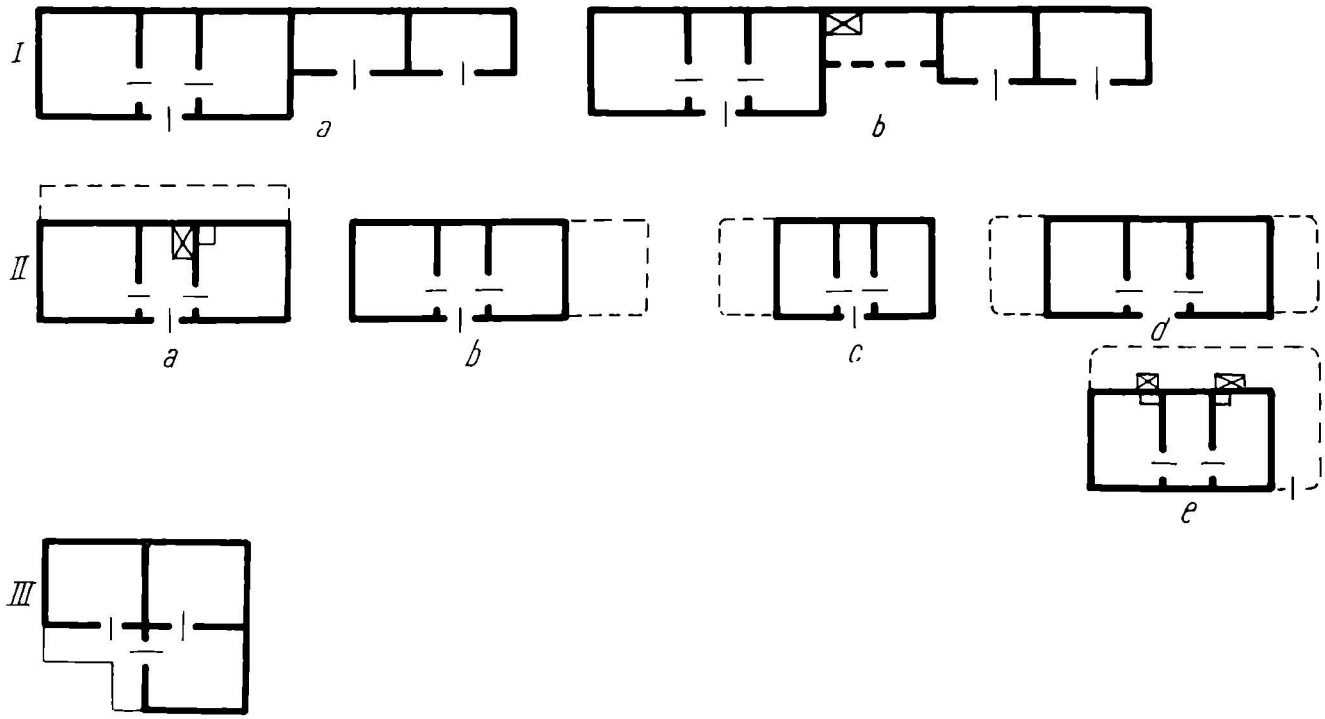


Abb. 4. Erweiterte Grundrisse
I In Traufrichtung addierender Grundriß: *a*, Haus mit in der Mitte liegender Diele, Wohn- und guter Stube, zu dem Scheune oder Schuppen und Stall (Siebenbürgen) hinzugebaut ist; *b*, Haus mit in der Mitte liegender Diele, Wohn- und guter Stube, dazu Sommerküche, Schuppen und Stall (Moldau) hinzugefügt wurde
II Zu- oder Nebenhäuser addierender Grundriß: *a*, rückwärts addiertes Nebenhaus; *b*, *c*, einseitig addiertes Nebenhaus; *d*, an zwei Seiten addierte Nebenhäuser; *e*, seitlich und rückwärts addiertes Nebenhaus
III neue mannigfaltige Grundrisse: Das sogennante Winkelhaus

oder Nebenhäuser), die ursprünglich als Schuppen für Werkzeug, Holz oder Unterkunft fur Kleinvieh (Schafe, Ziegen, Kälber) gedacht waren, allmählich zu Vorratskammern und später zu Küchen und Feuerstellen (für Herd, Backofen und Ofenlöcher der Öfen mit Hinterladerheizung, die die Räume im Kern der Wohnung, die nach den in der betreffenden Gegend bekannten Grundrissen gebaut ist, beheizen) und schließlich in Wohnräume umgestaltet werden. Der alte Kernteil der Wohnung übernimmt die Rolle der „guten Stube". Mit der Zeit werden diese Nebenräume, die ursprünglich mehr oder weniger improvisiert gebaut waren, dauerhafter errichtet und in einer jüngeren Phase sind sie auch gar nicht mehr von „Dachvorsprüngen" gedeckt, sondern entstehen zugleich mit dem Aufbau des Hauses und stehen unter dem einzigen und solide gebauten Dach des ganzen Hauses.

Alle diese Grundrisse und implizite die bisher aufgeführten Bauten, behalten einen sogenannten herkömmlichen Grundrißkern bei, wodurch die Kontinuität zwischen Alt und Neu gewährleistet wird. Die äußerst bedeutende Tatsache sei jedoch erwähnt, daß in den letzten drei Jahrzehnten sich die Neigung betont, diese herkömmlichen Grundrisse zu verlassen und andere zu gebrauchen, in denen sich der Einfluß der rumänischen städtischen Architektur, sowie sich diese nach 1900 entfaltete, spürbar macht. Die klassischen Grundrisse, die die Form eines längeren oder

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

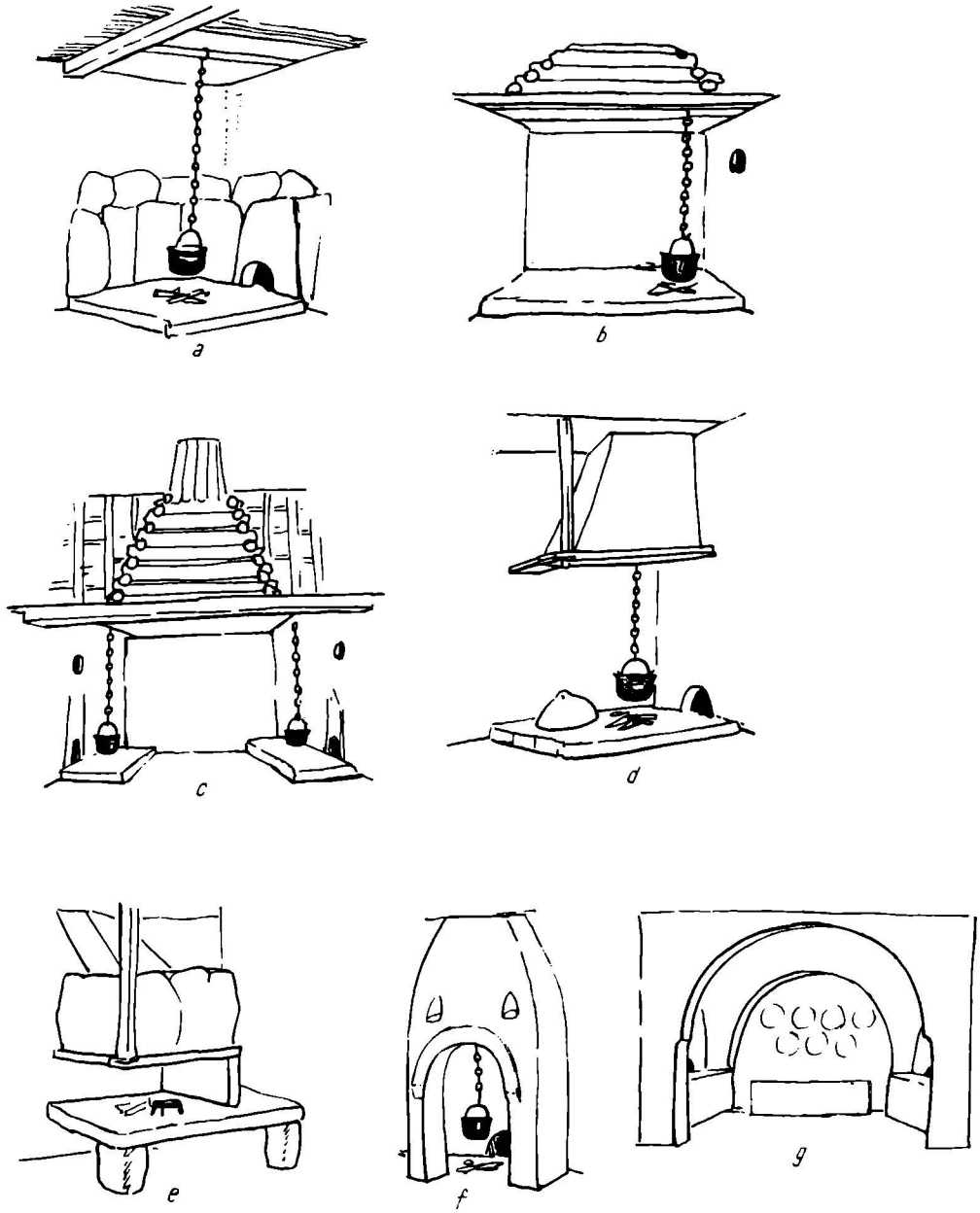


Abb. 5. — Offene Feuerstellen der beheizten Diele
a, Offene Feuerstelle. Oltenien; *b*, offene Feuerstelle mit Funkenfang (*băbură*). Crişana; *c*, offene Feuerstelle mit pyramidenförmigem Rauchfang. Banat; *d*, offene Feuerstelle mit Rauchfang (*corlată*). Oltenien, Muntenien, Dobrudscha; *e*, offene Feuerstelle mit Rauchfang (*căloniu*). Apuseni-Gebirge; *f*, in einen Raum eingebaute offene Herdstelle. Muntenien und Dobrudscha; *g*, in eine Nische eingebaute offene Herdstelle. Crişana

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

kürzeren Rechtecks hatten, werden durch *immer mannigfaltigere Grundrisse* ersetzt, die vier bis acht verschiedene Einzweckräume umfassen. Der Umriß dieser Räumlichkeiten bildet nun zwei im geraden Winkel aneinanderliegende Rechtecke mit verschieden langen Seiten. Es ist selbstverständlich, daß die Mannigfaltigkeit der Zwecke dieser Räume eine andere Raumgestaltung bewirkt und folglich die Ersetzung von Möbel und Hausrat. Allmählich ändern sich somit auch die herkömmlichen Aspekte der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur. Dem Ineinanderspielen von Stadt und Land kommt hier keine unbeachtliche Rolle zu, mit der sich Kulturanthropologen von nun an befassen werden. Ich beschränke mich in vorliegendem Aufsatz nur darauf, die Merkmale der überlieferten bäuerlichen Wohnkultur herauszuarbeiten, wobei ich die Richtlinien dieser Wandlungen bloß abstecke.

Es ist zweifellos unmöglich und außerdem auch zwecklos, jede einzelne Grundrißkategorie in bezug auf ihre Innenraumgestaltung zu beschreiben. Ich bin dessen einesteils deshalb enthoben, weil die alten bäuerlichen Grundrisse verhältnismäßig einheitlich auf dem Gebiete Rumäniens verbreitet sind und derart die Tatsache der grundsätzlichen rumänischen Baueinheitlichkeit widerspiegeln und andererseits deshalb, weil die Ausstattung der Räume, die dem gleichen Zwecke dienen, ganz abgesehen von dem Grundriß zu dem sie gehören, in großen Zügen gleich ist. Die einzigen gebietsmäßigen Abweichungen, die vorkommen, sind ausschließlich an historische, wirtschaftliche und Umweltbedingungen gebunden. Im folgenden beabsichtige ich deshalb, die Ausgestaltung der einzelnen Ein- oder Mehrzweckräume darzustellen, auf die Zusammenstellung aller rumänischen bäuerlichen Wohnungsgrundrisse einzugehen und die kennzeichnenden Unterschiede herauszustellen.

Von ihrer Zweckdienlichkeit aus betrachtet, sind die wichtigsten überlieferten Kategorien der Wohn- oder Innenräume des rumänischen Bauernhauses folgende: die Diele oder der Durchgangsraum, die Wohnstube, die Kammer, die gute Stube, der Speicher, der Keller, die Vorlaube (und die Veranda). Jeder einzelne davon ist ein Ein- oder Mehrzweckraum, je nach dem Gehöft im allgemeinen und der Familienwirtschaft im besonderen. Diesbezüglich sei bemerkt, daß die Entwicklung von einem kleinen Raum oder einer Einraumwohnung — dem Allzweckraum — ausgeht, und nach einer gegliederten Wohnung strebt, mit verschiedenen Einzweckräumlichkeiten, denen einzelne Funktionen übertragen werden. Raum und Funktion sind jedoch um den Mittelpunkt einer jeden menschlichen Behausung versammelt, um den Raum, in dem sich die Feuerstelle befindet. Das Feuer konzentrierte einst das ganze Familienleben um sich: es spendete Wärme und Licht; am Feuer wurden die Speisen vorbereitet. Sowohl die Stelle als auch die Bauart, die für die Wärmequelle innerhalb einer Wohnung gedacht waren, änderten sich im Laufe der Zeiten und in den verschiedenen rumänischen ethnographischen Gebieten. Die verschiedenen Systeme gliedern sich in verschiedene Typen auf, die wir hier zu überblicken gedenken und zwar zusammen mit den dargestellten Räumen.

Die Fragen, die von der Darstellung des als *tinda* (Diele) mit der Bedeutung eines Durchgangs bezeichneten Raumes aufgeworfen werden, gehören zu den mannigfaltigsten, weil seit sehr langer Zeit und in sehr vielen Gebieten diese Diele sowohl tagsüber als Wohnraum diente, als auch fast immer zugleich Abstellraum für einen Teil der Geräte oder sogar für einige Lebensmittelvorräte war. Im Süden Rumäniens und zwar in Oltenien, Muntenien, in der Dobrudscha und in einem Landesteil im Südwesten Siebenbürgens, in der Crişana und im Banat ist die Diele der Ort, in dem das Hauptfeuer der Wohnung als offenes Feuer mit Funkenfang *(corlată* oder *băbură)* brennt. Auch in anderen Teilen Siebenbürgens (Apuseni-Gebirge, Hunedoara) brennt es offen mit Funkenfang *(căloniu*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 6. — Offene Feuerstelle; der Hausrat der Hirtenwohnung ist aus Holz gefertigt. Cimpul lui Neag, Hunedoara

oder *camniță)*. Die Feuerstelle befindet sich fast immer in der hinteren Ecke der Diele, an der Mittelwand des Hauses, die die Diele von der Wohnstube trennt, in der die Betten stehen. Die einzige wichtige Ausnahme ist die aus Mehedinți (Westoltenien) und dem östlichen Teil des Banats, wo in ganz überraschender Weise das Feuer in der Vorderecke der Diele, an der Wand zur Wohnstube brennt. Mit einigen Abweichungen findet man diese Anordnung auch in den Gebieten südlich der Donau, wie im Timoctal und in der Krain, wo rumänische Bevölkerung lebt.

Vom baulichen Standpunkt aus, ist die Feuerstelle der Diele folgendermaßen gestaltet: 1. offenes Feuer, das nur auf einer ebenerdigen oder bis zu 10 cm gehobenen Feuerplatte aus geklopftem Lehmboden oder aus Ziegelstein brennt; die Seitenwände, die sich in unmittelbarer Nähe dieser Feuerstelle befinden, sind bis zu 1 oder 2 m Höhe mit Lehm verputzt oder mit Ziegel oder Stein ausgekleidet; der Rauch entweicht frei durch ein Rauchloch, das eigens dazu in die Decke gemacht wurde. 2. offenes Feuer mit erhöhter Feuerplatte, wie die weiter oben beschriebene, aber der Rauch wird in der Ebene der Decke entweder von einem flachen aus Rutenwerk geflochtenen und lehmverputzten, oder von einem aus Balkengerüst angefertigten Rauchfang *(băbură* oder *băgeac)* aufgefangen (im Banat in der Crișana) oder von einem pyramidenförmigen Rauchfang aus lehmverputztem Flechtwerk oder aus Holzbalken, durch das Hausdach ins Freie entführt (Mehedinți, östliches Banat); 3. offenes Feuer mit niedriger oder 20 bis 40 cm vom Boden erhobener Feuerstelle, manchmal mit Balkenumrahmung, der Rauch wird von einem pyramidenförmigen Rauchfang *(corlată)* entführt, der manchmal bis zu 1,50 m Höhe über dem Herd das Feuer überdacht (Oltenien, Muntenien, Dobrudscha); dieser Rauchfang hängt an der Decke, an die er mit einem oder zwei schön geschnitzten Holzbalken verankert ist; 4. offenes Feuer auf kniehoher Feuerplatte, die auf Holzpflöcken oder Steinblöcken steht und von

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

einem parallelepipedförmigen Rauchfang (*căloniu* oder *camniță*) aus lehmverputzten Flechtwerk überdacht ist, der aus einem Skelett aus Holzbalken oder dünnen Steinplatten hochgehalten wird (Apuseni-Gebirge, Hunedoara); aus diesem Rauchfang wird der Rauch, durch einen Rauchkanal aus lehmverputztem Flechtwerk oder aus Stein, mit viereckigem Querschnitt, in den Speicher entführt; 5. offenes Feuer mit Feuerplatte wie bei Punkt 4 mit einem *căloniu* aus glasierten oder unglasierten Kacheln (Mittel-, Ost- und Südsiebenbürgen); manchmal ist dieser Rauchfang tief über das Feuer herabgelassen, so daß eine Art Backofen entsteht; desgleichen ist die Feuerplatte manchmal von einer größeren Oberfläche und dient dann als Sitzbank, auf der sich der Rücken am Feuer erwärmen läßt; 6. das offene Feuer mit ebenerdiger oder 10–20 cm erhöhter Feuerplatte, ist in ein eigenes Bauwerk eingebaut, das wie ein geräumiger Kamin ist; im Süden Munteniens und in der Dobrudscha hat diese Abzimmerung des Ofenraums große Ausmaße und besetzt den ganzen breiten Hintergrund der Vorhalle und kann zwei Herdlöcher umfassen: die Zwischenwandung ist mit Nischen und Profilen aus Mauerputz verziert; in der Ebene der Crişana ist das Feuer ebenfalls an der Rückwand der Diele eingeschlossen; diese Form der von einem Innenbau geschützten Feuerstelle ist also in den größeren Flachlandzonen im Westen und Süden Rumäniens verbreitet und bedeckt ein Gebiet, in dem sich ehemals auch die Grubenwohnung alter authochthoner Überlieferung entfaltete, mit der wir sie aber im gegenwärtigen Forschungsstand noch nicht in Verbindung bringen können. Wir betrachten auch diese Form der Feuerstelle als lokale Überlieferungen, die keinesfalls mit den türkischen oder tatarischen Bevölkerungen der Dobrudscha in Beziehung stehen, denen sie völlig unbekannt ist, genau wie den südlich der Donau lebenden Bulgaren. Einige Ähnlichkeit besteht aber zu gleichartigen Errichtungen im Gebiet der Weißen und Kleinen Karpaten, an der Grenze zwischen der Slowakei und Mähren. [18]

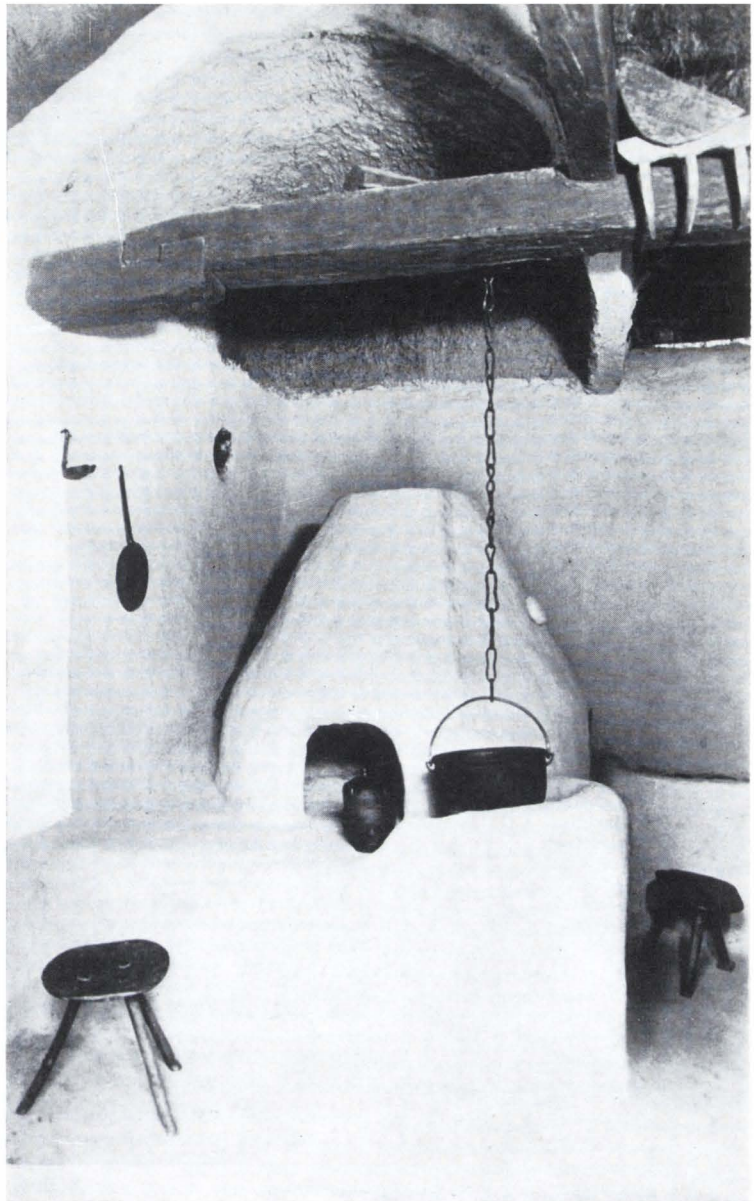


Abb. 7. Kegelförmig überdachter Backofen mit Funkenfang (*băbură*). Dumitra, Siebenbürgen

Die beheizte Diele ist verhältnismäßig schmal in Siebenbürgen und breit in der Crişana, im Banat, in Oltenien, Muntenien und der Dobrudscha; im Süden dieser letzten drei Provinzen ist die Diele sehr groß und enthält manchmal zwei Feuerstellen. Die unbeheizte Diele in der Moldau und in Nordsiebenbürgen (Maramureş, Oaş, Năsăud) hat verschiedene Ausmaße und ist in den alten Häusern meistens sehr

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 8. — Halbgrubenwohnung ohne Decke. Castra-Nova, Oltenien

groß. In einer etwas jüngeren Zeit ist auch die unbeheizte Diele mit einigen Koch- und Heizvorrichtungen ausgestattet, die hauptsächlich die Form großer Backöfen (Süden Transsilvaniens) oder kleiner Herde (Năsăud) haben oder von einer Art kegelförmiger Überdachung gedeckte Backofen-Herde sind (Mittelsiebenbürgen).

Bei den alten Häusern war die Trittebene der Diele aus in mehreren Schichten geklopfter und verputzter Tonerde, die einen glatten und sauberen Estrich bildete. Sehr oft war der Fußboden mit Schilfrohrmatten (in den Gebieten, die an Teichen liegen), mit grünen Tannenzweigen oder Tannenrinde (in den Berggegenden) oder mit belaubten Zweigen (in den Hügelgegenden) ausgelegt. Auf diese Weise wurde die glattgeklopfte Trittebene geschont und die Reinlichkeit bewahrt, denn der Belag konnte leicht erneuert werden. Desgleichen wurde auch in den anderen Räumlichkeiten vorgegangen. Zahlreiche Duftpflanzen, deren Arten nach bestimmten Regeln der reichhaltigen rumänischen Volksethnobotanik genau festgesetzt waren, wurden im Sommer auch mit dem Zweck benützt, Fliegen, Mücken oder Ungeziefer fernzuhalten. Ziemlich früh wurde die Vorhalle, besonders im Süden Rumäniens, mit Ziegeln und später mit langen Brettern ausgelegt.

Die Seitenwände waren meistens aus Balken gezimmert und die Ritzen mit Moos abgedichtet. Wenn die Zwischenwandungen aus Rutengeflecht waren, so wurden sie mit Lehm verputzt und getüncht.

In vielen alten Dielen fehlte die Decke. Dies ist fast eine Regel bei den alten Bauernhäusern in Siebenbürgen und in der Moldau (hauptsächlich bei den unbeheizten Dielen). Ebenso fehlte die Decke auch bei den Grubenwohnungen im Süden Olteniens und Munteniens, sowie bei einigen Bauten in der Dobrudscha. Wenn sie existierte, so war sie entweder aus Rutengeflecht oder aus Holzsparren verschiedener Länge, die auf Deckenbalken ruhen, gefertigt.

Die Diele ist der vorzugsweise Wirtschaftsraum der rumänischen bäuerlichen Wohnung, der einen mannigfaltigen Hausrat enthält, der in erster Reihe zur Vorbereitung und dann zur kurzfristigen Aufbewahrung der Speisen dient. Es handelt sich dabei selbstverständlich um die Diele in ihrer Verbindung zu den alten Grundrissen der Häuser, weil bei den neuen Grundrissen diese Funktion in einer ersten Etappe von der Wohnstube und in einer zweiten von der Küche übernommen wurde.

Es ist erforderlich, hier zwischen Diele und Wohnstube zu unterscheiden, weil sehr oft eine Verwechslung zwischen diesen beiden gemacht werden kann. Die Diele ist für viele Grundrisse der rumänischen Bauernwohnungen auch Wohnstube zugleich; als solche übernimmt sie aber ausschließlich die Funktion einer tagsüber gebrauchten Wohnstube, weil in der eigentlichen Wohnstube geschlafen wird, die hingegen nur teilweise und nur in der kalten Jahres-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zeit die anderen Zwecke erfüllt (in Oltenien oder Muntenien zum Beispiel, wo die Wohnstube nur einen Wohnstubenofen mit Hinterladung hat und auch im Winter die Speisen auf dem Feuer in der Diele zubereitet werden). Der Übergang von der Diele zur Wohnstube und dann zur guten Stube geschieht allmählich, die „echten" Beispiele befinden sich jeweils am Anfang und Ende einer langen Entwicklungsreihe. Zweifellos sind in einem hypothetischen (archäologisch und ethnographisch belegten) ursprünglichen Allzweckraum, alle Funktionen darin konzentriert, dort wird geschlafen und dort werden die Speisen vorbereitet. Selbstverständlich kann angenommen werden, daß neben diesen Einheitsraum, ein anderer Durchgangsraum gebaut wurde, was auch in vielen Fällen vorgekommen ist. Aber genau so gut kann man annehmen, daß der Allzweckraum, in dem das Feuer brannte, allmählich zur Diele wurde und man dann das Feuer in die Wohnstube brachte (wie in der Moldau), oder es in der Diele beließ (der größte Teil von Siebenbürgen, Oltenien, Muntenien, dem Banat und der Dobrudscha). Von diesem Standpunkt aus ist die Frage der Grundrisse der Grubenwohnungen in Südrumänien noch unzureichend geklärt. Es ist bisher noch nicht genügend aufgezeigt worden, daß diese Grundrisse in ihren Ausgangsformen eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit in der Gesamtheit der rumänischen bäuerlichen Wohnungsgrundrisse aufweisen und zwar, daß sie die einzige Gruppe der Grundrisse bilden, deren Entwicklung in die Tiefe verläuft und nicht seitwärts, wie bei den anderen rumänischen Wohnungen. Tatsächlich gelangte man in den *la foc* (am Feuer) genannten Raum von vorne, aus einem halbgedeckten Raum, den man als Diele bezeichnen könnte, eigentlich aber ein Kellerhals *(gîrliciu)* ist, dessen Eingang auf der Tiefenachse liegt. In einer späteren Phase gelangte man aus *la foc* in einen ebenfalls in die Tiefe angeordneten *kiler* (Unterkellerung). Diese Kategorie von Grundrissen war auch in den primitiven Grubenwohnungen der Zigeuner im Norden Olteniens (Vîlcea) üblich und scheinbar auch in einigen Zonen von Hunedoara (Ţara Haţegului und Pădureni), wo früher ganz seltene Exemplare von Blockbauten gefunden wurden, deren Eingang an der Giebelseite lag.

Befaßt man sich nun mit dem Bestand der Diele, so sei als erstes erwähnt, daß auf einem großen Teil des Verbreitungsgebietes des offenen Feuers ein sehr altes herkömmliches Verfahren des Brotbackens und Vorbereitens der Speisen angewandt wird und zwar dasjenige, in dem eine Art tragbarer Backofen gebraucht wird, der als *ţest* bezeichnet wird und aus einem glockenförmigen großen Gefäß besteht, das man von unten her stark anheizt, über den Brotteig oder über das Essen stülpt und mit Glut bedeckt. Im Süden Rumäniens wird dieser *ţest* mit seinen großen Ausmaßen, die bis zu 70 cm Durchmesser und 40 cm Höhe erreichen, von den Frauen selbst aus Ton geformt. In Hunedoara wird er aus Stein geschlagen und im Banat und im Süden der Crişana ist er aus Metall (Gußeisen), genau wie bei den Aromunen, die ihn aus dem Pindus- und aus dem Rhodopi-Gebirge in die Dobrudscha brachten und ihn *ciriké* nannten. Dieses Gerät war im System des offenen Feuers völlig unerläßlich, weil es den Backofen ersetzte. Zugleich mit ihm muß zum Bestand der Diele auch sein Zubehör genannt werden, eine eiserne Herdkette (*fiarele coşului* oder *fiarele ţestului*), die an einen Balken des Rauchfangs befestigt ist, ein etwa ein Meter langer Turner, der durch die Henkel des *ţest* geführt wird und der ihn hochhält und ein Bock (*cal* oder *mîţă*) auf den die Holzklötze gestützt werden, wodurch das Feuer besser durchzieht.

Das offene Feuer versammelt um sich auch den niedrigen Tisch mit runden Hokkern im Süden Rumäniens oder den ebenfalls niedrigen aber viereckigen Tisch in den anderen Provinzen. In der Diele können sich noch ein kleiner Geschirr-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

schrank, ein Wandbrett und eine Kiste für kleine Vorräte an Weizen- oder Maismehl befinden. In der unbeheizten Diele stehen in der Moldau und im Norden Transsilvaniens sogenannte *ulee* (ausgehöhlte Baumstämme), die bis zu drei Meter hoch sein können und als Getreidebehälter dienen. Zum Möbelbestand sei verzeichnet, daß in der Diele nie ein Bett oder eine große Truhe steht, auf der eventuell geschlafen werden könnte. Immer befindet sich hier aber eine Leiter, die zur Bodenklappe führt, wenn der Raum eine Decke hat oder ganz einfach auf den Speicher, wenn, wie bei den unbeheizten Dielen, keine Decke vorhanden ist.

Sehr reichhaltig ist der Bestand an kleinem Hausrat, der sich im Schränkchen, auf den Wandbrettern, auf dem Gesims des Funkenfangs, in den kleinen Nischen oder auf Wandvorsprüngen an Nägeln, an der Wand befindet. Diesen einzeln aufzuzählen, ist hier rein unmöglich und zwecklos. Es ist jedoch aufschlußreich, ihn nach bestimmten Kategorien zu gliedern, wodurch Umwelt, Beschäftigungen sowie regionale und landschaftliche Verteilung zum Ausdruck kommen. Als erstes seien die kennzeichnendsten Kategorien der Gerätschaften erwähnt, deren Verbreitung etwas beschränkter ist, um dann die allgemein in Gebrauch stehenden aufzuzählen. Es wäre dabei vorauszuschicken, daß ihr systematisches Studium bisher noch nicht angestellt wurde, und daß diesbezüglich die Lage in anderen Ländern Europas sehr ähnlich ist.[19]

1. Der Bestand der aus Holz gefertigten Gegenstände ist in Rumänien sehr reichhaltig und veranschaulicht dadurch die Zugehörigkeit des Landes zu einer uralten Zivilisation des Holzes. In allen bäuerlichen Innenräumen Rumäniens dienen die Holzgegenstände dem Zwecke der verschiedensten Wirtschaftserfordernisse und natürlicherweise auch als Arbeitsgeräte. Sie sind ganz besonders für die Gegenden kennzeichnend, in denen das Hirtenwesen vorherrscht. Diese Beschäftigung widerspiegelt sich in dem Hausrat, der sich in der Vorhalle befindet und aus Melkeimern für die Schafsmilch, Milchkübel, Käsemulden *(crinţe)*, Milchmaßen *(căpcele)*, großen Löffeln zum Umrühren, Käseformen besteht. Zahlreiche Holzgefäße gibt es auch in den stark bewaldeten Gebieten, wo eine ganze Vielfalt von Kübeln, Trögen, Kannen, Schüsseln aus Tannenholzdauben gefertigt sind (Apuseni-Gebirge, Bukowina, Ţara Vrancei). Eine andere Kategorie von Holzgegenständen sind aus einem einzigen Stück Holz mit dem Meißel und dem Stemmeisen oder an der primitiven Wippdrehbank hergestellt; dazu gehören die Stampfbüchsen für Salz oder Weizen, verschiedene kleine oder größere Schüsseln, Salzbehälter oder Schachteln und Büchsen. Eine dritte Beschäftigung, die überraschenderweise ebenfalls durch die schönen Holzgegenstände veranschaulicht wird, ist die der Fischer. Die Fischer am Donauufer oder im Donaudelta gebrauchen zum Abseihen des gekochten Fisches durchlöcherte Holzplatten und -löffel, sowie Salzgefäße, die aus dem weichen Holz angefertigt werden, das in den Auen und auf den Uferdämmen wächst. Selbstverständlich muß hier erwähnt werden, daß alle diese Holzgegenstände ganz eigene künstlerische Eigenschaften haben, weil sie mit geometrischen Mustern wunderbar verziert sind. Zu diesem Inventar der Gebrauchsgegenstände müssen auch noch die zahlreichen Musikinstrumente oder -geräte hinzugefügt werden, die manchmal auch in der Diele stehen. Außerdem gibt es noch Spinnrocken, Spuhlräder, Woll- und Hanfkrempeln. Außer durch Kerbschnitzerei sind die Holzgegenstände auch im Verfahren der Brandmalerei verziert.

2. Ich würde hier noch andere Gebrauchsgegenstände erwähnen, deren Werkstoff auch *aus der Pflanzenwelt* stammt. Es sind dies zahlreiche Rutengeflechte, aus denen große und kleinere Körbe oder ähnliche Behälter hergestellt werden. Dazu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

verwendet man Korbweiden- oder Haselruten, Maisblätter, Stroh (für Brotformen), Binse und Schilfrohr (für Matten). Eine besondere Kategorie bilden die Gefäße, die aus Flaschenkürbis gemacht sind und verschiedenen Zwecken dienen. Darin wird z.B. Wasser vom Brunnen geholt oder aufbewahrt, oder es werden Salzfäßchen daraus hergestellt. Eine Art der Kürbisgewächse mit sehr langem Stengel, fehlt aus keiner Wein- oder Obstbauernwirtschaft und dient unter der Bezeichnung *tîlv* zum Abzapfen des Weins und des Pflaumenschnapses *(ţuica)* aus den Fässern.

3. Gebrauchswaren aus *Metall*, abgesehen von jenen, die aus dem Industriehandel stammen, sind hauptsächlich im Süden des Landes typisch. In Oltenien gibt es außer den schon erwähnten Metallbestandteilen der Backglocke, wunderbare Spieße von großem Ausmaße, die auch als Verteidigungswaffe betrachtet werden können, weil sie Form und Gestalt der Lanze haben; Kupferkübel, Schöpflöffel, Pfannen und Kessel bilden den wichtigsten Teil des Hausrats in den Wohnungen Südmunteniens und der Dobrudscha. In der weiträumigen Diele, die in diesen Provinzen üblich ist, befindet sich gleich an der Tür ein großer, kräftiger etwa 1 m hoher Ständer, an dem Wasserkübel hängen. Die Diele in den Wohnhäusern der Mazedo-Rumänen aus der Dobrudscha ist von schönen Gegenständen aus gehämmertem Metall, hauptsächlich Kupfer und Zinn geschmückt. Besonders erwähnenswert sind die riesengroßen Tschutren und Flaschen aus Metall, aus denen Schnaps getrunken wird.

4. Die Gebrauchsgegenstände aus *gebranntem Ton* sind in ganz Rumänien üblich und fast jedes ethnographische Gebiet verfügt über seine Töpferzentren, aus denen es Töpfe, Schüsseln, Kannen bezieht. In den Gebirgsgegenden (Bukowina, Apuseni-Gebirge) ist diese Keramik weniger in Gebrauch als in den Vorkarpaten, wo die meisten Töpferdörfer konzentiert sind.

Diese vier erwähnten Kategorien von herkömmlichem Hausrat sind im Verschwinden begriffen und werden in den verschiedenen Gegenden des Landes in verschiedenem Prozentsatz durch Industrieerzeugnisse ersetzt. Der Einzug von Gebrauchsgegenständen industrieller Herkunft ist einer der empfindlichen Modernisierungsindizes des rumänischen bäuerlichen Innenraums, der bei der systematischen Aufnahme verzeichnet werden muß, die auch die kulturanthropologischen oder soziologischen Fragen betrifft.

Von den Nebenräumlichkeiten der Wirtschaft, die meistens unmittelbar mit der Diele verbunden sind, verdienen die Kammer und der Speicher ein besonderes Augenmerk.

Die Kammer, die in Oltenien, Muntenien und der Moldau auch *celar* oder *kiler* bezeichnet wird, dient zur kurzfristigen Aufbewahrung der geläufig in Gebrauch stehenden Vorräte, zum Abstellen kleiner Geräte und sämtlicher Gegenstände, die nicht täglich gebraucht werden. In sehr vielen Gegenden Rumäniens (Vrancea, Bukowina, Apuseni-Gebirge) gibt es Sonderbauten zur Aufbewahrung der Kleider. In anderen Gegenden (Ţara Oltului) gibt es zwei Kammern in der Wohnung. Eine ist für Lebensmittelvorräte und kleine Werkzeuge vorgesehen und hat den Zutritt aus der Vorhalle und in die andere die der Kleideraufbewahrung dient, gelangt man durch die „gute Stube". Im *kiler* stehen die Käsebutten *(bărbînţe)*, die großen Satten, in denen die Milch erwellt wird, hängt ein Teil vom gesalzenen und geräucherten Speck und Fleisch, liegen die Wein- und Schnapsfäßchen, stehen die Säcke oder die Kiste mit Maismehl, das Werkzeug, das für geringe Ausbesserungen nötig ist oder für die eventuelle Ausübung eines Gewerbes um einen zusätzlichen Verdienst (Stellmacherei, Faßbinderei, Waldarbeit). Der in einer Kammer befindliche Gerätebestand gibt Aufschluß über den Lebensstand einer Familie und über die Mannigfaltigkeit ihrer wirtschaft-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lichen Hilfsquellen hinsichtlich der Ausübung eines Nebengewerbes. Die Kleiderkammer legt am sichersten Zeugnis ab, über den allgemeinen wirtschaftlichen Stand der Familie, obwohl sie manchmal einen bereits vergangenen Stand widerspiegeln kann, der durch angestrengtes Schonen und Sparen, im äußersten Falle sogar durch Geiz aufrecht erhalten wird.

Der Speicher ist eine Art Lagerraum für die Lebensmittel. Hier hängt das geräucherte Fleich an großen Holzhaken um die Öffnung, durch die der Rauch durch den Funkenfang, den Kamin oder den Backofen der Räumlichkeiten des Hauses entweicht. Etwas geschützter stehen die großen Getreidekísten und die großen offenen Käsefässer. Der Speicher ist auch der Ort, an dem die Gegenstände verwahrt werden, die nicht täglich gebraucht werden oder die von der jungen Generation abgestellt und aus dem lebenden Bestand gestrichen werden. Von diesem Standpunkt aus, ist der Speicher — — in Anbetracht des Alters dieser Gegenstände — eine sichere Fundgrube für den Ethnographen oder Volkskunsthistoriker, der hier die schönsten Truhen, die ältesten Töpfe, die interessantesten Werkzeuge finden kann.

Der Keller ist in Rumänien nicht allgemein verbreitet, aber dort wo er vorhanden ist, dient er hauptsächlich der Lagerung der durch die Verarbeitung des Obstes erhaltenen Erzeugnisse (Dörrobst, geräuchertes Obst, Pflaumenschnaps, Wein). Im Keller befinden sich also hauptsächlich Fässer, davon einige sehr groß sind, mit Faßreifen aus Holz und von interessanten, an alte Überlieferungen gebundenen Formen (die sog. *fucii* aus Oltenien sehn genau so aus wie die Fässer, die auf der Trajanssäule in Rom in Stein dargestellt sind). Ebenfalls im Keller lagert man das für den Winter in Salzwasser eingelegte Gemüse (Sauerkraut, Salzgurken usw.), sowie die Wintervorräte an Rohgemüse, wovon die Kartoffeln an erster Stelle stehen, einige Geräte, sowie verschiedene andere Sachen. In vielen Zonen, hauptsächlich in der Moldau, wo die Häuser nicht unterkellert sind, wurden die Kartoffeln in kleinen Gruben gelagert, die man unter das Haus grub und zu denen man entweder durch die Diele oder durch die Wohnstube gelangte. Manchmal befand sich die Kartoffelgrube sogar unter dem Bett in der Wohnstube.

Wie bereits weiter oben erwähnt, ist es sehr schwierig zu unterscheiden zwischen den zu erfüllenden Zwecken der Diele und denen der Wohnstube (bei den weniger entwickelten Grundrissen, mit anderen Worten, bei den älteren Grundrissen). Ebenso muß zugegeben werden, daß Durchdringungen des Zweckes, die sich in der Ausgestaltung widerspiegeln, auch zwischen der Wohnstube und der sogenanten guten Stube stattfinden. Mehr noch, es ist bemerkenswert, daß für sehr große Zonen und für bedeutende Grundrißkategorien, ich denke dabei an die Moldau, einen großen Teil von Siebenbürgen und gleichzeitig an die Zweiraumhäuser (Diele und Wohnstube), die Wohnstube das gleiche ist wie die gute Stube, d.h. die Wohnstube ebenfalls raumkünstlerisch hochwertig ausgestattet ist. Viele der bekanntesten Beispiele für schöne rumänische Innenräume (Drăguş-Făgăraş, Sălciua-Apuseni, Berbeşti-Maramureş, Dumitra-Alba, Ceauru-Gorj, Voitinel-Suceava, Mastacăn-Neamţ usw.) gehören eben zu dieser Kategorie. Nun kann aber gerade eine solche Übereinanderschichtung von Funktionen, eine solche Verbindung praktischer Funktionalität und ästhetischer Ansprüche der Beweis für eine hohe Entwicklungsstufe der Zivilisation sein, ein grundlegender Beweis einer zweifellos uralten Kultur, die sich über Zeiten hunaus innerhalb einer ausschließlich seßhaften Bevölkerung entfaltet hat.

Den ausschlaggebenden Unterschied zwischen der Zweckgruppe „Diele + Wohnstube" und der Zweckgruppe „Wohnstube gute Stube" gibt das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Betten oder

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Liegetruhen an, d.h. die Gegebenheit der Bedingungen um eine Schlafstätte zu bieten, was in der zweiten Gruppe zutrifft, in der ersten jedoch nicht.

Aus diesem Grunde werde ich also die „Wohnstube" und die „gute Stube" in ein und derselben Rubrik darstellen und dabei sowohl die Gebiete als auch die Grundrisse erwähnen, in denen die zweckgemäße Differenzierung zu einer konkreten räumlichen Differenzierung wird.

Genetisch betrachtet, können zwei Wege der Raumspezialisierung angenommen werden, wenn eine beheizte Diele vorhanden ist; aus der ursprünglichen Wohnstube, in der um das Feuer herum geschlafen wurde, werden die später zu Betten umgestalteten Truhen entfernt und in einen nebenan liegenden Raum gebracht, der in erster Phase zur Wohnstube, später zur guten Stube wird und zwar in dem Augenblick, in dem jenseits der Diele ein Raum vorgesehen ist, in den das Alltagsleben der Familie übersiedelt; der zweite Weg ist derjenige, in dem das Feuer aus dem Allzweckraum entfernt wird und die Diele — Tageswohnstube entsteht, wobei die Betten im ersten Raum stehen bleiben. In der zweiten Phase, wenn der zweite Raum neben der Diele entsteht, so übernimmt dieser alle Wohnfunktionen und der ursprüngliche Raum wird zur guten Stube. Es folgt daraus, daß in der Zwischenphase die Wohnstube auch als gute Stube gilt und daß die völlige Spezialisierung erst dann aufkommt, wenn der dritte Raum vorhanden ist. Die zweite Etappe ist die für den rumänischen bäuerlichen Innenraum bestvertretene und kennzeichnendste in der die Wohnstube auch als gute Stube ausgestattet ist. Einerseits enthält sie also den reichhaltigen Bestand an täglichen Gebrauchsgegenständen und andererseits die ästhetische Ausgestaltung, die von dem Prestige- und Repräsentationsbedürfnissen aufgezwungen sind.

Bei dem Bauernhause mit unbeheizter Diele ist in der ersten Phase ebenfalls die Wohnstube zugleich auch gute Stube. Auch hier kommt es erst dann zur Spezialisierung, wenn jenseits der Diele ein dritter Raum entsteht, der je nach örtlichen Varianten zur Wohn- oder zur guten Stube wird. Dazu sei bemerkt, daß die Anziehungskraft des Feuers im ursprünglichen Allzweckraum (d.h. im Falle des Hauses mit unbeheizter Vorhalle) eine viel engere Verbindung zwischen Wohnstube — gute Stube bewirkte, wodurch bis heute in dieser Art von Räumlichkeiten, die mit großem Herd ausgestattet sind, die schönsten und urtümlichsten rumänischen bäuerlichen Innenraumgestaltungen erhalten blieben. Viel offensichtlicher ist die Auflösung der zweckentsprechenden Innenraumgestaltung bei den Häusern mit beheizter Diele, in denen folglich in der guten und Wohnstube das

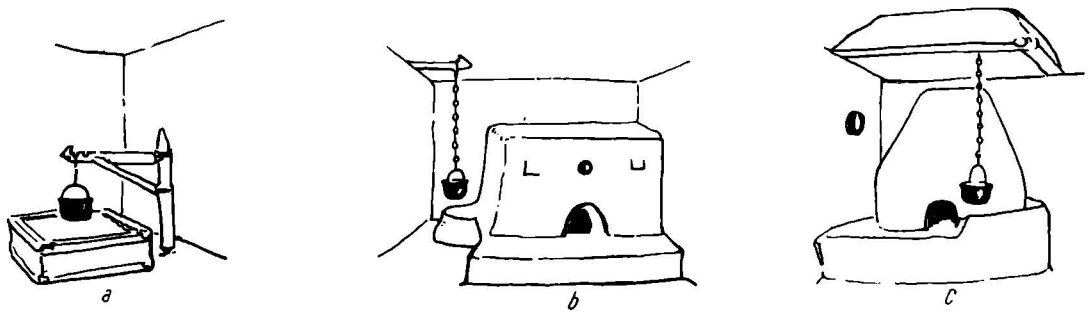


Abb. 9. — Offene Feuerstellen und Backöfen die in der ehemals unbeheizten Diele eingerichtet wurden. *a*, Kleine offene Feuerstelle mit Turner. Năsăud, Nordsiebenbürgen; *b*, Großer Backofen (eigens zum Brotbacken). Tilişca, Sibiu; *c*, kegelförmiger Backofen. Alba, Siebenbürgen

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

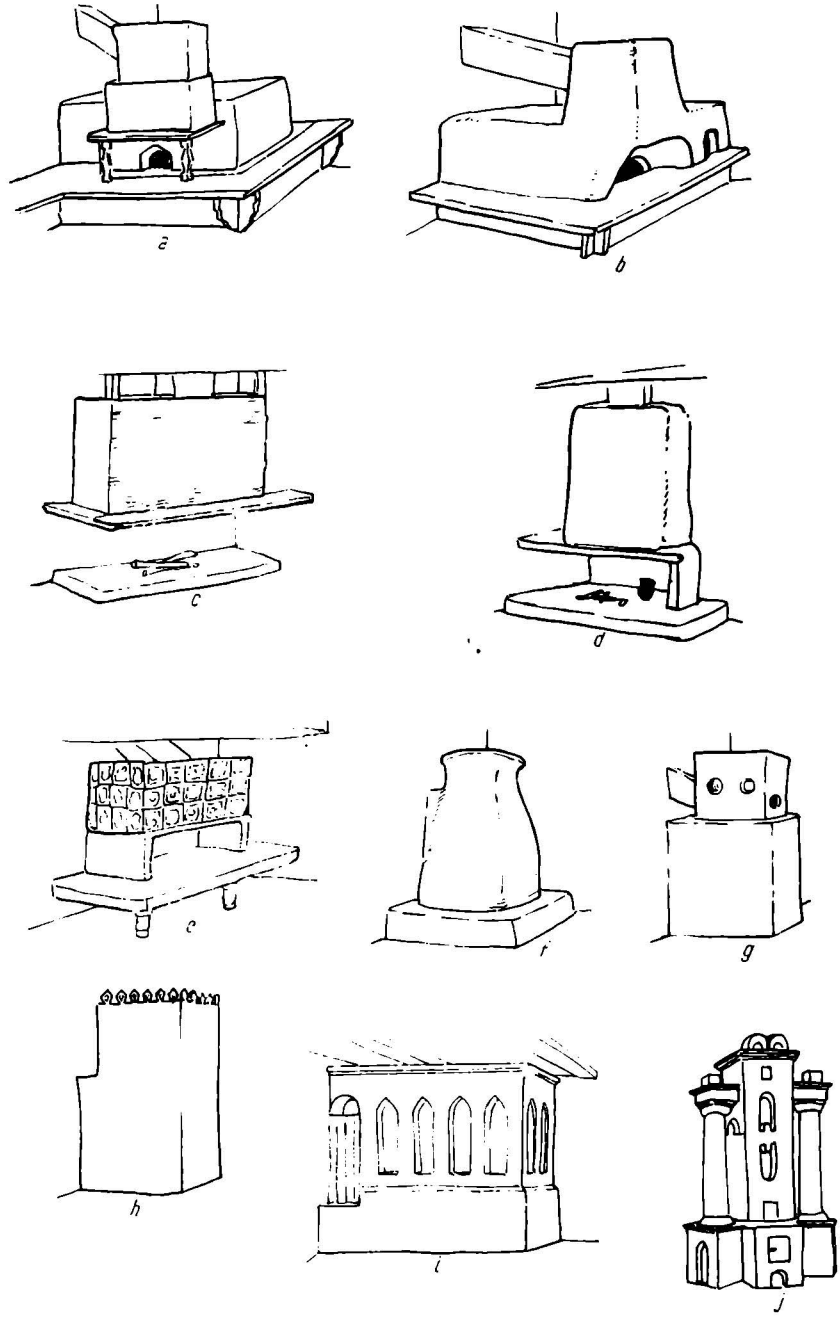


Abb. 10. — Rauchfänge und Backöfen in der „Wohn- und guten Stube"
a, Backofen und Rauchfang. Norden der Moldau; *b*, Backofen und Rauchfang. Maramureş; *c*, Rauchfang (*căloniu*) aus Rutenflecht. Haţeg, Hunedoara; *d*, Rauchfang (*căloniu*). Crişana; *e*, Rauchfang (*căloniu*) aus glasierten Kacheln. Făgăraş, Siebenbürgen; *f*, Stubenofen mit Hinterladerheizung aus Crişana; *g*, Stubenofen mit Hinterladerheizung. Oltenien; *h*, Stubenofen mit Hinterladerheizung. Dobrudscha; *i*, Nischenofen der eine ganze Wand einnimmt. Moldau; *j*, Säulenofen, Muntenien und Oltenien

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stark anziehende Feuer fehlt. Die erste Version des gut erhaltenen Innenraumes ist vorzüglich die aus der Moldau und aus dem Norden Siebenbürgens, die zweite hauptsächlich die aus Oltenien und Muntenien.

Das Feuer ist in der guten und Wohnstube in mehreren Systemen vorhanden: 1. Das wichtigste ist das des offenen Feuers mit Rauchfang und großem Backofen, wie es in der Moldau, in der Maramureş, in Năsăud (Nösnerland) anzutreffen ist. Ein oft sehr komplizierter Bau, der ein Viertel der Raumfläche der Wohnstube einnimmt, dient sowohl als Wärmequelle, als Zubereitungsort der Speisen, wie auch als Lichtquelle. Das Ofengesims wird oft von einer Holzbank umgeben und hinter dem Backofen wird eine Schlafstelle für die Alten, die Kinder oder andere Familienmitglieder eingerichtet. Die volumetrische Schönheit dieser Heiz- oder Kochstellen ist bemerkenswert. 2. Das ebenerdig oder auf einer auf Holzpflöcken oder Steinblöcken erhöhten Feuerplatte brennende offene Feuer, das von einem Funkenfang aus Stein (*camniţă*) oder aus Rutengeflecht überdacht ist. 3. Auf einer Feuerplatte brennendes offenes Feuer, von einem Funkenfang aus glasierten oder unglasierten Kacheln überdacht; außer diesen ersten drei Systemen soll das Aufkommen in den letzten hundert Jahren der metallenen Herdplatte erwähnt werden, die in ein einheitliches mannigfaltiges System eingebaut ist oder getrennt als Sparherd (*spor*, *sparhet*) hauptsächlich in Transsilvanien, im Banat und in der Moldau vorkommt: 4. In Oltenien, Muntenien, der Dobrudscha, im Banat, sind die sogenannten Stubenofen mit Hinterladeprinzip üblich, die aus der Diele oder aus den Nebenbauten beheizt werden; diese öfen sind meistens kubisch, parallelepipedförmig, oder Abweichungen einer kegeligen Form (hauptsäschlich im Banat und in der Crişana), in einigen Zonen Olteniens (Mehedinţi) werden in den Stubenöfen einige kleine Töpfe mit der Öffnung nach außen eingelassen, um die Heizfläche zu vergrößern. In diesen Töpfen können dann auch Äpfel, Quitten usw. gebraten werden. Die Stubenöfen in der Dobrudscha haben ein kompliziertes, manchmal buntes Simswerk. 5. In der Moldau nehmen die Öfen eine ganze Wand ein und trennen die Wohnstube von dem *iatac* (Alkoven), in diese Öfen sind auch die eisernen Bratröhren eingebaut. 6. In den Wohn- oder guten Stuben der begüterteren Bauern in Muntenien, selten in Oltenien und in der Moldau, gibt es kompliziert gebaute Säulenöfen, die den Innenräumen der Herrschafts- und städtischen Wohnungen des 19. Jh. entlehnt sind.

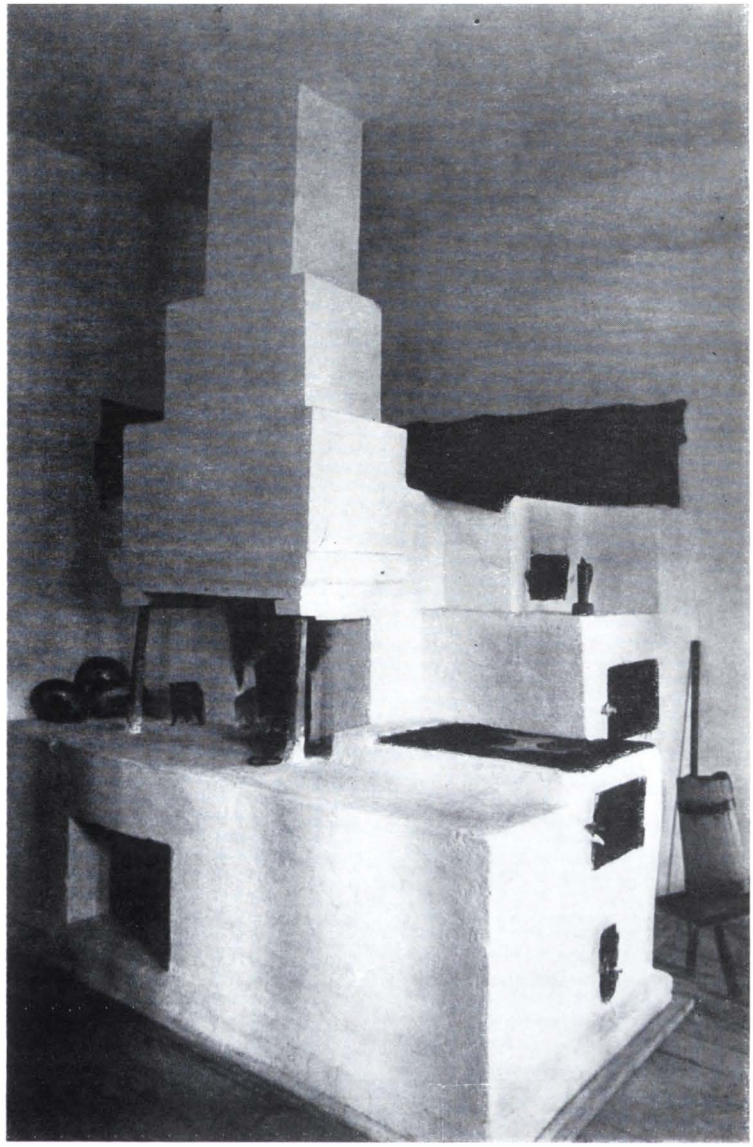


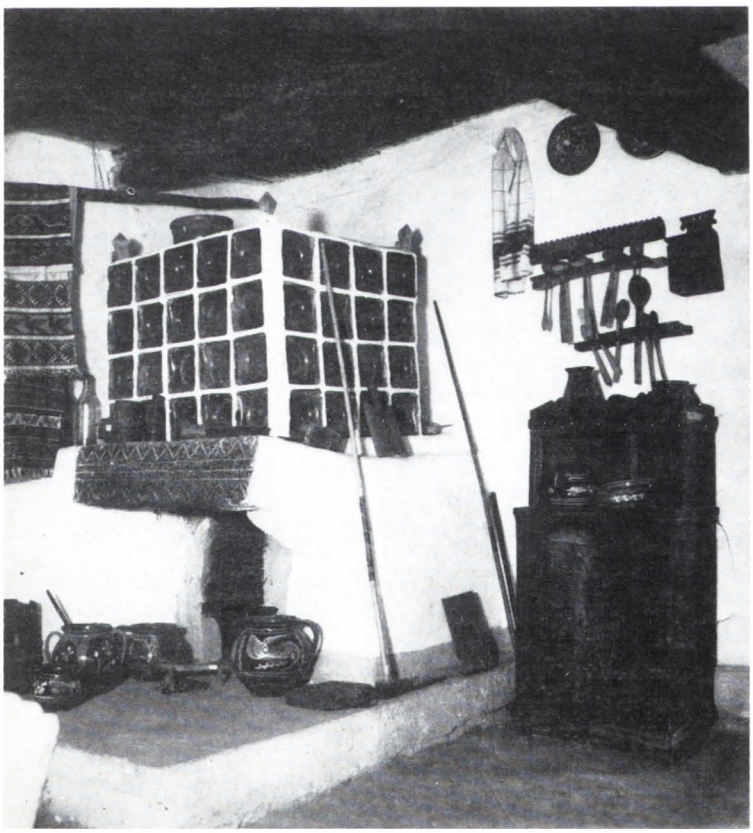
Abb. 11. — Backofen mit Rauchfang und Sparherd. Bukowina

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Wie ersichtlich, fehlt aus dieser Aufzählung das ebenerdige offene Feuer. In den zahlreichen Aufzeichnungen, die an Ort und Stelle gemacht wurden, habe ich sehr selten (Moişeni-Oaş) eine Wohnstube gefunden, die auch als gute Stube gilt und in der das Feuer ebenerdig offen brennt; in diesem Falle war es von einem Funkenfang aus glasierten Kacheln überdacht. Es könnte möglich sein, daß es in einer ersten Phase mehrere derartige Feuerstellen gegeben hat, daß sie aber rasch abgeschafft wurden, wegen des Rauches, der natürlich die guten Sachen und besonders die Webereien verrußte.

Über die Ausgestaltung dieses Raumes wurde, wie schon eingangs erwähnt, mehr geschrieben, da sich die Forscher fast ausschließlich damit befaßten. Aus diesem Grund gehe ich nicht näher auf die Beschreibung ein, sondern möchte nur einige Tatsachen hervorheben, die nicht genug Beachtung gefunden haben.

Abb. 12. — Offenes Feuer mit Rauchfang (*căloniu*) aus glasierten Kacheln. Oaş, Siebenbürgen



Als erstes sei bemerkt, daß im rumänischen bäuerlichen Innenraum, so wie er als Wohnstube - gute Stube vertreten ist, kein „Mittelpunkt" vorhanden ist, wenn man nicht gerade den leeren Raum in der Mitte als solchen betrachten will. Die Gestaltung ist tatsächlich nicht zentral oder radial angeordnet, wie dort wo der Herd oder das Feuer in der Mitte des Raumes steht, sondern nach Abteilungen. Eigentlich zeichnet sich der rumänische bäuerliche Innenraum durch vier Schwerpunkte aus, die jeder in eine Ecke des Raumes verteilt ist und zwar mit besonderer Genauigkeit: die Ecke links hinten ist vom Feuersystem besetzt, die Ecke rechts hinten vom Bett, in der Ecke rechts vorne steht der Tisch, in dem Winkel, den die zwei Truhen bilden und die Ecke links vorne ist von einem Eckschrank oder einem Geschirrschrank besetzt. Auf diese Weise ist die Bodenfläche des Raumes in vier Rechtecke geteilt, jedes davon mit seinem Hauptelement.

Als zweites sei auf die große Raumersparnis und die völlige Ausnützung des Raumes hingewiesen. Dazu trägt auch die Ortsbeständigkeit der Möbelstücke in diesem Rauminnern bei. Diese Ortsbeständigkeit grenzt manchmal an Rigidität, wenn man bedenkt, daß es Möbelsysteme gibt, die an die Wand oder an den Fußboden befestigt sind. Und es handelt sich dabei nicht nur um einzelne Möbelstücke (Bett, Truhen, Schränke, Eckschränke, Bänke), die an der Wand befestigt sind oder an der Decke hängen, sondern um die Tatsache, daß diese Möbel untereinander verbunden sind und ein ganzes befestigtes Gerüst bilden, wodurch sie schon dem Begriff Möbel *(mobil)* widersprechen, da ja dieses System überhaupt nicht mobil ist. Diese Fixheit ist andererseits ein anderer sehr wichtiger Aspekt der ausschließlich seßhaften Lebensweise einer uralten Ortsbewohnerschaft, die seit dem Neolithikum die gleichen Gebiete in absoluter Kontinuität bevölkert, ein Vorkommnis, das auch, wie die Kulturanthropologen be-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stätigen, in anderen Teilen der Welt bekannt ist.[20]

Drittens wäre zu beobachten, daß innerhalb der maximalen Rationalisierung der Raumnutzung, die als uralte Tradition von einer ununterbrochenen Generationenreihe überliefert und verbessert wurde, jede der sechs Seitenflächen des Parallelepipeds, das die Kombination Wohnstube — gute Stube darstellt, völlig ausgenützt wird, wovon auch die Zimmerdecke nicht ausgenommen ist. Tatsächlich beherbergt die Decke, die aus Deckenbalken besteht, welche eine Fläche von schmalen, schön geformten Brettern stützt, kleine Wandbrettchen, Löffel- und Messerbehälter; an ihr hängen Kleiderhaken aus krummen Tannenzweigen und als Zimmerschmuck Töpfe und Kannen aus Keramik oder selbstgewebte Schmucktücher. Der Hauptbalken ist mit Einkerbungen verziert, die uralte magische Bedeutung haben. Am häufigsten ist das Sonnensymbol anzutreffen, zusammen mit Inschriften, die die Namen der Hausbesitzer oder der Meister, die es gebaut haben, zusammen mit der Jahreszahl der Errichtung des Hauses angeben.

Viertens muß auch die raumkünstlerische Gestaltung der rumänischen bäuerlichen Bauernwohnung erwähnt werden. Gesagt wurde bereits, daß jedes Möbelstück, jeder Keramikgegenstand, jede Weberei seinen altüberlieferten, durch die lange Praxis der Innenraumgestaltung bestimmten Platz hat. Auf die Gruppenanordnung der Gegenstände wirkt sich auch das Kriterium der Ästhetik aus, auf welches sich zurückführen läßt, daß die Gegenstände nach Werkstoffkategorien, Ornamentik und Farben kombiniert werden. Das Ergebnis ist ein völlig ausgeglichenes Ganzes, das einerseits von Ruhe und Gelassenheit und andererseits von Ornamentenreichtum und gutem Geschmack zeugt. Die wichtigten Möbelstücke des Raumes sind, wie bereits erwähnt, an den Seitenwänden aufgestellt: auf der gleichen Seite wie der Herd steht das Bett gegen die

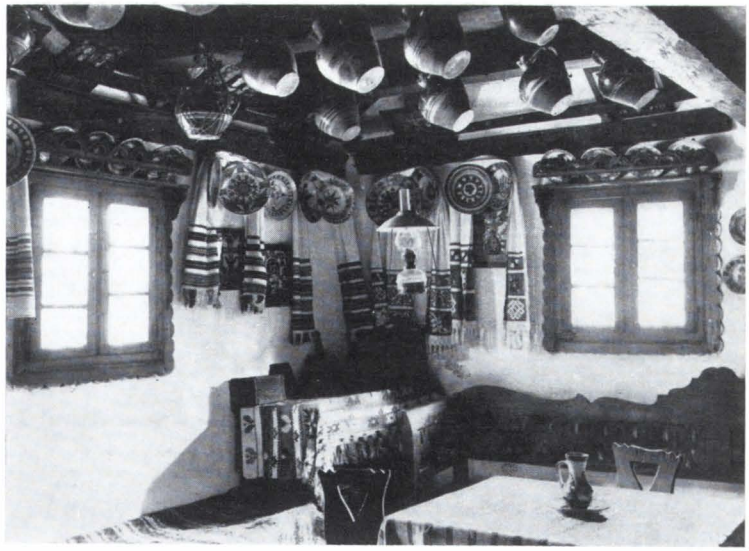


Abb. 13. — An den Deckenbalken als Zimmerschmuck angebrachte Tongefäße. Moişeni, Siebenbürgen

Rückwand, die wandlangen Sitz- (oder Liege-)bänke stehen an den anderen beiden Seiten. Neben der Tür steht in der Ecke der Geschirrschrank. In der Ecke, dem grün oder blau gekachelten Herd gegenüber, stehen Tisch und Stühle in dem Winkel zwischen den beiden Sitzbänken. Die Möbel sind oft in der eigenen Wirtschaft hergestellt oder aber in Dörfern, deren Bewohner sich aufs Möbelmachen spezialisiert haben. Aus Eichen-, Buchen-, Tannen-, Bergahornholz gefertigt, sind die Möbelstücke mit geometrischer Kerbschnitzerei verziert. Infolge des Zusammenlebens mit der siebenbürgisch-sächsischen Bevölkerung gibt es in Transsilvanien auch bemalte Möbel. Das Bett und der Tisch so wie der Deckenbalken über dem Bett sind von Hanf-, Leinen-, Baumwoll- oder Wollgeweben bedeckt, die mit buntem Gewirke verziert sind. Von Gegend zu Gegend verschieden sind die Regeln nach denen auch der gewebte Wandbehang wie Handtücher, Teppiche usw. angeordnet sind. Es ist vielleicht angebracht hier darauf hinzuweisen, daß die Üppigkeit an Geweben im rumänischen Innenraum mit deren Abwesenheit in anderen europäischen bäuerlichen Innenräumen, wie zum Beispiel in den westdeutschen und in den westeuropäischen im allgemeinen in Kontrast

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

steht. Auch bei keinem der mit den Rumänen benachbarten Völkern sind die Gewebe in diesem großen Ausmaße vorhanden. Bei den Bulgaren und Serben spielen sie eine viel kleinere Rolle als Zimmerschmuck, wenn sie nicht sogar ganz fehlen und bei den Ungarn, Tschechen und Slowaken werden sie von weißen Tüchern ersetzt, zu denen Spitzenverzierung westlichen Gepräges hinzukommen. Die Hutzullen und Ukrainer, die in der Nähe der Rumänen leben, haben auch keine so reichverzierten Schmuckgewebe. Meiner Meinung nach ist der Reichtum der rumänischen Textilienverzierung ein örtliches Kennzeichen, das sich auch unter bestimmten orientalischen Einflüssen herausgeschält hat, aber überliefert wurde durch die Vermittlung rumänischer herrschaftlicher und städtischer Innenraumgestaltung, die sich in diesem Sinne vom 17. bis zum 19. Jh. entwickelten. Die dekorative Wirkung der zahlreichen, zur Schau stehenden Webereien, ist sehr groß: neben den gedämpften und patinierten Tönungen des Holzes, aus dem Möbel und Deckenbalken hergestellt sind, wirkt die lebhaft und harmonisch abgestimmte Farbenzusammenstellung der Gewebe, die hauptsächlich auf der rhythmischen und alternierenden Kombination einiger Grundfarben wie: Weiß, Schwarz, Rot, Blau beruht, als eine gelungene Zusammenfügung. Oberhalb der textilbehangenen Flächen reihen sich Schüsseln, Teller und Kannen aus gebranntem und glasiertem Ton aneinander und bilden einen bunten Keramikfries. Oberhalb des Keramikfrieses, unter dem verrußten Holz der Balkendecke leuchten die Farben der hinterglasgemalten Ikonen und werfen auf den ganzen Innenraum ein diffuses Licht, das von den Fenstern widergespiegelt wird. Die verschiedenen Farben der Gefäßglasuren und der Ikonen verleihen dem Raum ein munteres Gepräge, das das malerische Ganze, das aus Möbeln und Geweben besteht, vervollständigt.

Alle diese Kategorien der Gebrauchsgegenstände sind in einer Art kombiniert, die jeweils für jede der großen historischen Provinzen Rumäniens kennzeichnend ist.

Abb. 14. — Innenraumgestaltung. Apuseni-Gebirge, Siebenbürgen

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Innerhalb des einheitlichen fast starren Schemas des rumänischen bäuerlichen Innenraums, lassen sich zahlreiche Varianten unterscheiden. In Oltenien zeichnet sich der Innenraum durch eine bestimmte Einfachheit aus, in der die Möbel aus Buchenholz mit geometrischen Ritzmustern verziert sind und zwei-drei Wandteppiche in harmonischen Farbtönungen, von Weichselrot beherrscht oder im Schachmuster gewebt, als Zimmerschmuck dienen. Für Muntenien kennzeichnend sind die zahlreichen Handtücher, die die Wände bedecken, sowie die dunkelfarbig, meist blau gehaltenen Wandteppiche, auf denen Rhombenmuster zu sehen sind. In der Dobrudscha sind die sehr niedrigen Betten, manchmal breite Tonplattformen, von Geweben und einer Art langer Kissen bedeckt, die auch in Oltenien und Muntenien vorkommen, und die mit Reiter- oder Leuchtermotiven verziert sind (letzteres ist vielleicht auf das stilisierte Handmuster zurückzuführen). Eine gedämpftere Farbenskala, die von Grün und Braun beherrscht wird, kennzeichnet die Woll- und Hanfgewebe aus der Moldau. Diese sind in Haufen und manchmal bis zur Decke reichenden Stößen auf der Mitgifttruhe oder auf dem Bett übereinandergelegt. Auf dem Kleiderreck über dem Bett hängen wie in einer Dauerausstellung Festtagskleidung und Schafspelze. Das Aushängen der Kleidung auf dem Deckenbalken zu Raumschmuckzwecken ist eine Sitte, die auch in Siebenbürgen üblich ist. Hauptsächlich in der Maramureş ist die Rolle des Kleiderrecks, das sich über drei oder sogar über alle vier Seiten erstreckt, sehr wichtig. Sie stützen aber hauptsächlich dickes Wollgewebe und Handtücher, die in horizontalen Reihen angeordnet sind. Die Keramik und die Ikonen mit Hinterglasmalerei haben in Siebenbürgen eine dekorative Rolle ersten Ranges. Im siebenbürgischen Innenraum sind als Ergebnis jahrhundertelangen Nebeneinanderlebens der rumänischen und sächsischen Bevölkerung sehr oft sächsische Volkskunstelemente anzutreffen, wie zum Beispiel die weiß-blaue Keramik, die bis ins 19. Jh. in den zahlreichen Zentren sächsischer Töpfer hergestellt wurde, die bemalten Möbel, die in den Werkstätten in Braşov (Kronstadt) und Sighişoara (Schäßburg) angefertigt wurden, sowie die Gegenstände, die deutlich von westlich deutschem Einfluß sind, wie zum Beispiel die Tische von gotischem Stil, die Himmelbetten oder die Geschirrkredenzen.

Als Ganzes betrachtet, bietet der rumänische bäuerliche Innenraum einen malerischen Anblick, in dem vom Standpunkt der Farben das Weiß-Rot der Gewebe mit dem Grün der Herde und dem Blau der Ikonen harmonisiert. Vom Standpunkt der Struktur der Ausstattung zeichnet sich dieser Innenraum durch eine bestimmte horizontale Anordnung aus, die durch eine ebenfalls horizontale Ausrichtung der Gewebe und langen Holzbänke betont wird. Dieses horizontale Bild entsteht aber aus drei bis vier Registern, die von den Möbeln, bis unter die Decke hinaufreichen. Übereinanderliegende Friese aus Geweben, Tongefäßen und Ikonen, und im Rahmen der Gewebe aus Reihen von Woll- und Hanfwebereien erwecken einen rhythmischen Eindruck, der von der al-

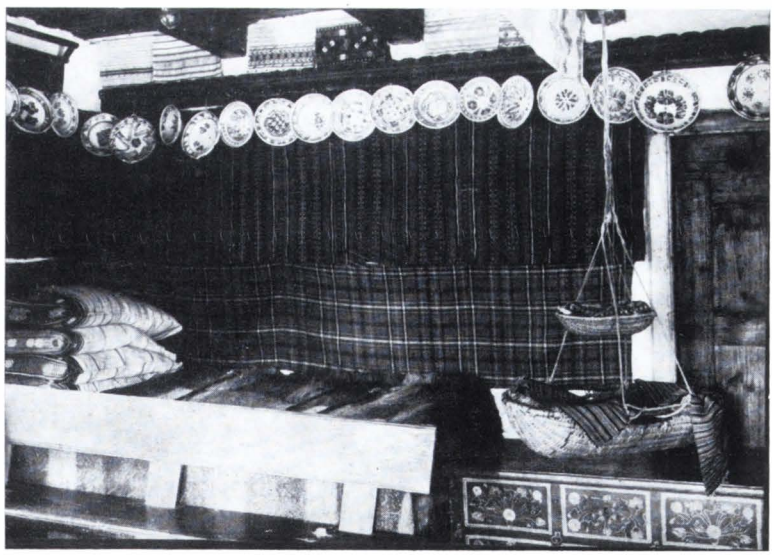


Abb. 15. — Webereien und Keramik eines Innenraumes. Drăguş, Siebenbürgen

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ternierenden Reihenfolge der Formen und besonders der Farben bewirkt wird. Dieses intensiv, aber harmonisch bunte Ganze drückt das Gefühlsleben eines Volkes aus, das über ein großzügiges und kräftiges Temperament verfügt, Eigenschaften, die kennzeichnend sind, auch für die rumänische bäuerliche Bauweise, die von offenen Strukturen beherrscht wird, die spezifisch sind für ein Volk, das frei ist und Herr über einen Grund und Boden, den es seit urgeschichtlichen Zeiten sein Eigentum nennt.

Eine Forschung über die rumänische Wohnkultur darf zweifellos nicht die Art und Weise übersehen, wie die schön ausgestatteten und gleichzeitig so gut gestalteten Innenräume beleuchtet waren. Die kleinen, in die Stammhölzer geschnittenen Fensteröffnungen waren in der Vergangenheit mit Rind- oder Schafsblase bespannt. Auf einem großen Teil des von Rumänen bewohnten Gebietes bestand die uralte herkömmliche Beleuchtung im Gebrauch eines dünnen gut getrockneten Holzspans, der beizeiten zurechtgerichtet war und auf dem Funkenfang des Herdes oder in einer der kleinen Nischen des Kamins oder Backofens zur Hand lag. Diese brennenden Späne (*țăndări*) wurden in eine Ritze des Rauchfangs gesteckt und vermehrten das Licht, das das Herdfeuer spendete, hauptsächlich im Winter, wenn Wolle gesponnen oder ein Hemd bestickt wurde. Um das Licht zu befestigen, gebrauchte man auch einen dazu angefertigten Ständer aus einem etwa einen Meter langen Holzstock, der in einer kurzen waagerechten Sohle steckte. Das obere Ende dieses Holzstockes hatte einen Eisenhaken, in den der brennende Span gesteckt wurde. Der Vorteil dieser Vorrichtung bestand darin, daß sie mobil war und in jenen Raum oder in jene Ecke gestellt werden konnte, in der gerade mehr Licht gebraucht wurde.

In der Ebene oder in anderen Gebieten des Landes, wo kein Nadelholz wächst, das besonders gut brennt, schüttete man in eine gebrochene Schüssel etwas Rinder- oder Schafstalg oder Pflanzenöl und tränkte einen Docht aus Hanffasern darein, der, mit viel Rauch, brannte. Der Topf- oder Schüsselscherben war der Vorgänger der metallenen Lichtschnuppe (*ganță* in Oltenien), die wie eine kleine Pfanne aussah, mit einer Kette an den Funkenfang des Herdes befestigt wurde und in der Schweinefett brannte.[21]

In der guten Stube schließlich brannte in einer Laterne, die aus einer parallelepipedförmigen Holzschachtel bestand, entweder eine Kerze oder später eine Petroleumlampe. Die Kerzen waren auch verbreitet und wurden aus Bienenwachs anhand einer einfachen, aber erfinderischen Vorrichtung hergestellt, davon ich noch einige Exemplare in Nordoltenien gefunden und registriert habe, wo sie vor drei bis vier Jahrzehnten noch in Gebrauch waren.

Außer dem Feuer, das Wärme und Licht spendet und das zum Vorbereiten der Speisen notwendig ist, ist das Wasser das zweite, dem Leben in einer Wohnung unentbehrliche Naturelement. Die Wasserversorgung geschieht in den rumänischen Dörfern durch verschiedene Anlagen zum Fassen der Quellen oder durch Brunnen verschiedener Tiefen und verschiedener Typen.[22] In das Haus gebracht und dort zum Gebrauch bereitgestellt, wird das Wasser in Holz- oder Tongefäßen; im Süden des Landes wird es in Kupfergefäßen aufbewahrt. Durch den Reichtum des Bodens an nahe an der Oberfläche liegenden Wassernetzen hat in vielen rumänischen Dörfern fast jedes Gehöft seinen eigenen Wasserbrunnen. In den großen Dörfern in der Donauebene, sowie auch in den Freibauerdörfern in anderen Zonen, wurden die Brunnen dorfgemeinschaftlich gebaut und zwar vereinten mehrere Bauern ihre Kräfte, um die Quelle zu fassen oder um den Schacht zu graben. Die gemeinschaftliche Benützung wurde dann von örtlichen rechtsgeschichtlichen Überlieferungen bestimmt. Bereits zu Ende des 18. Jh. oder zu Beginn

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 16. — Durch eingeschlossene Galerie mit dem Stockhaus verbundener Wasserbrunnen. Nordoltenien

des 19. Jh. haben begütertere Bauern sich Brunnen angelegt, die mit dem Wohnhaus in unmittelbarer Verbindung standen. Sie wurden ganz nahe am Haus (in einigen Metern Entfernung) gebohrt und waren durch eine Art Galerie mit diesem verbunden, wenn es ein Stockhaus war. Diese Art, das Brunnenwasser in das Stockwerk zu leiten, habe ich sowohl in Oltenien und Muntenien, als auch in der Dobrudscha, in der Moldau und in Transsilvanien angetroffen. Der Brunnen wird auf diese Weise der Wohnung einverleibt, was eine Lösung der Wasserversorgung bedeutet, die von einem hohen Stand der Wohnkultur zeugt.

Eine ähnliche Bauweise wendet man auch an, um die weiter vom Haus entfernten, aber im Stock gelegenen Sanitätsanlagen durch eine überdachte Galerie mit dem Haus zu verbinden.

Außer dem Brunnen sind noch einige Elemente zu erwähnen, die zur rumänischen bäuerlichen Wohnkultur gehören, dem Wohnhaus nicht einverleibt sind, sondern in kleiner Entfernung und für jeden Hausbewohner erreichbar, auf dem Hof stehen. Es handelt sich als erstes um den oben bereits erwähnten Kleiderspeicher und zweitens um die Kochhütte *(focărie)* und Sommerküche. Jene ist ein leichter Bau, in dem in denjenigen Wirtschaften, die in Hirtenzonen gelegen sind und in denen es große Mengen Milch gibt, die Milch gekocht wird; allmählich kommt in die Kochhütte zu dem Pfosten, an dem der große Kessel über das offene Feuer gehängt wird, auch eine Herd, auf dem das Essen zubereitet wird. Später wurde die Kochhütte zu einem festeren Bau, der sogenannten Sommerküche. Des öfteren, meistens in Siebenbürgen, baut man neben das große Wohnhaus, noch

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ein kleineres Häuschen *(căsuță)* mit einem oder zwei Räumen, davon einer die Küche des Hauses ist.

Schließlich befindet sich in sehr vielen Gebieten Rumäniens der Backofen entweder in diesem Häuschen oder im Hof, als einfacher und praktischer Bau, der in einigen Zonen (Dobrudscha und hauptsächlich Muntenien) die mannigfaltigsten Formen annimmt, die von äußerstem architektonischem Interesse sind.

Die Verbindung zwischen diesen außerhalb der Wohnung stehenden Elementen und dem eigentlichen Innenraum wird, so wie im ersten Teil des Aufsatzes gezeigt, von den zwei bestimmenden Elementen des rumänischen Hauses, der Vorlaube und der Veranda hergestellt. Als halbüberdachte Räumlichkeiten sind in der Vorlaube und der Veranda Betten aufgestellt, auf denen man im Sommer schlafen kann. Auf die Veranda wird auch der Webstuhl gebracht, der im Winter in der Diele oder in der Wohnstube steht und in der Vorlaube steht die Handmühle für das Getreide.

Als Letztes muß in Verbindung mit der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur erwähnt werden, daß nie die Blumen fehlen, die ausgesprochene Blumenausstellungen an den Fenstern der Häuser und an deren Vorlauben bilden. Im gleichen Sinne sei auch die mittelmeerländische Überlieferung erwähnt, die unverändert in den rumänischen Dörfern aufrecht erhalten wurde, den Hof und die Hausfront durch wilden Wein zu beschatten. Seine Ranken, die sich die Vorlaube und die Veranda entlangziehen, sind ein Schutz gegen Hitze, der außer Kühle dem rumänischen Bauernhaus einen wahrhaften Zauber verleiht. Dies ist wieder der Ausdruck der uralten Volkskultur einer Nation, die durch alle ihre Äußerungen an ein seßhaftes Leben gebunden ist, was auch von dem aus Urzeiten her betriebenen Acker- und Weinbau bewiesen wird.

Anmerkungen

[1]. ANTONMARIA DEL CHIARO-FIORENTINO, *Istoria decce moderne rivoluzioni della Valachia, con le descrizione del paese: natura, costumi, riti e religione degli abitanti*, Venedig, 1718; JEAN LOUIS CARRA, *Histoire de la Moldavie et de la Valachia*, Jassy, 1777; PAUL DE ALEP, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiochia în Țările Române*, dargestellt von EMILIA CIORAN, Bukarest, 1900.

[2] Dr. C.I. ISTRATE, *O pagină din istoria contemporană din punct de vedere medical, economic și național*, Bukarest, 1880; Dr. N. MANOLESCU, *Igiena țăranului*, Bukarest, 1895; P. CAZACU, *Locuințele sătenilor* in „Viața Românească", Jassy, 1906; CHARLES LAUGIER, *Sănătatea în Dolj*, Craiova, 1908; Ders., *Etnografia medicală a Olteniei*, Craiova, 1925; POMPEI F. SAMARIAN, *O veche monografie sanitară a Munteniei, „Topografia Țării Românești"* de *Dr. Const. Caracaș (1800—1828)*, Bukarest, 1937.

[3] „Die Schriftsteller jener Zeiten betrachteten immer die Sitten ihrer eigenen Gesellschaft als etwas banales. Vor nicht länger als 50 Jahren wäre die Beschreibung eines Kulturmodells des modernen Europas, mit Ausnahme vielleicht einer abgelegenen Dorfgemeinschaft in einem Handbuch für Ethnographie als genau so unangebracht betrachtet worden, wie ein Küchenmesser in einem Pfeilspitzenkabinett" in RALPH LINTON, *The cultural background of personality*, Appleton Century-Grofts, New York, 1945, die rumänische Ausgabe besorgte Dr. V.V. CARAMELEA, Ed. Științifică, Bukarest, 1968, S. 69.

[4] „. . . Ausstattungen, in denen die Struktur und die Gestaltung des Ganzen wichtiger sind als jedweder der Bestandteile. Bis vor nicht allzu langer Zeit, war die wissenschaftliche Forschung auf die immer eingehendere Erforschung dieser Ausstatungen ausgerichtet, sowie auf die Untersuchung des Einzelnen, nicht des Ganzen. Auch heute, wo doch die Bedeutung der Ausstattungen als solche anerkannt ist, ist ein bemerkenswerter Mangel an Fachleuten zu verzeichnen, der diese erfaßt", RALPH LINTON, a.a.O., S. 46 der rumänischen Ausgabe.

[5] PAUL PETRESCU, *Romanian peasant furniture — Typological classification*, in RRHA, V, 1968.

[6] PAUL PETRESCU, PAUL H. STAHL, *Romanian Rugs*, Meridiane, Bukarest, 1966; PAUL PETRESCU, NICOLAE RADNA, *Romanian Textiles*, London, 1966.

[7] BARBU SLĂTINEANU, PAUL H. STAHL, PAUL PETRESCU, *Ceramica în România*, ESPLA, Bukarest, 1958; B. SLĂTINEANU, P. PETRESCU, P. STAHL,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Manual de ceramică populară, Editura de Stat didactică şi pedagogică, Bukarest, 1958.

[8] FLOREA BOBU FLORESCU, *Ornamentica populară românească în lemn*, SCIA, 1956, 1—2; PAUL PETRESCU, *Crestături în lemn*, in *Arta Populară în România*, Ed. Meridiane, Bukarest, 1964; BORIS ZDERCIUC, GEORGETA STOICA, *Crestături în lemn în arta populară românească*, Ed. Meridiane, Bukarest, 1967.

[9] Das Dorfmuseum und das Museum für Volkskunst in Bukarest, das Ethnographische Museum Transsilvaniens in Cluj, das Ethnographische Museum der Moldau in Jassy, das Brukenthalsche Museum in Sibiu, das Ethnographische Museum des Banats in Timişoara, das Maramureşer Ethnographische Museum in Sighetul Marmaţiei, das Ethnographische Museum Olteniens in Craiova, das Museum für Geschichte und Ethnographie in Goleşti, Kreis Argeş.

[10] TANCRED BĂNĂŢEANU, *Types d'âtres dans les villages roumains d'une des régions marécageuses du Danube*, in Ethnographica II, Museum v Brné, Brno, 1960; GEORGETA STOICA, *Système de chauffage de l'habitation paysanne chez les Roumains*, in Etudes d'Ethnographie et de folklore au VIIe Congres International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques a Moscou, 1964, Bukarest, 1965; GEORGETA STOICA, SONIA ORBESCU, *Cu privire la organizarea interiorului ţărănesc în regiunea Bucureşti*, in „Revista Muzeelor" II, 1965, Sonderheft anläßlich der ersten wissenschaftlichen Tagung der Museen aus Rumänien, Dezember 1964 — die einzige Arbeit in der der Küchenrat einer Wohnung aus einer Region erwähnt wird; PAUL H. STAHL, *Interioare ţărăneşti din România (secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea)* in „Muzeul Brukenthal, Studii şi Comunicări", Sibiu, 13, 1967; FLOREA BOBU FLORESCU, ROSWITH CAPESIUS, *Über die Wesenszüge der Innenraumgestaltung des rumänischen Bauernhauses*, RRHA, V, 1968.

[11] Das Wort „Kultur", so wie es in den wissenschaftlichen Studien gebraucht wird, beinhaltet keine der bewertenden Noten, die ihm in der Umgangssprache anhaftet. Es bezieht sich auf die gesamte Lebensweise jedweder Gesellschaft, und nicht nur auf jene Teile davon, die die Gesellschaft als höherstehend oder wünschenswert betrachtet. Folglich hat die Kultur auf unsere eigene Lebensweise bezogen, nichts mit dem Klavierpielen oder mit dem Lesen von Brownings Briefen zu tun. Für den Spezialisten der Sozialwissenschaften sind derartige Tätigkeiten nur einfache Elemente aus der Gesamtheit unserer Kultur. Diese Gesamtheit umfaßt ebenfalls Tätigkeiten, wie das Geschirrspülen oder Wagenlenken, und vom Standpunkt der Kulturstudien sind sie genau so viel wie die „Raffinements des Lebens", RALPH LINTON, a.a.O., S. 70, rum. Ausgabe.

[12] Die Gegenstände, die laufend von den Mitgliedern einer Gesellschaft hergestellt und gebraucht wurden, waren immer unter dem Sammelnamen „Sachkultur" dieser Gesellschaft bekannt und als inbegriffener Teil der kulturellen Ausstattung betrachtet", *ebenda*, S. 74, rum. Ausgabe.

[13] PAULETTE MARQUER, *Ethnographie* in *Histoire de la science*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1963, S. 1535.

[14] PAUL PETRESCU, *Les constructions circulaires des paysans roumains* in Actes du VIe Congres International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, 2. Bd., 1. Teil, Paris, 1960, S. 607.

[15] PAUL PETRESCU, *Construcţii ţărăneşti din Rucăr-Făgăraş*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1963; Ders., *La classification des constructions annexes dans les fermes paysannes de Roumanie au XIXe siècle et au commencement du XXe siècle*, in Etudes d'Ethnographie et de Folklore au VII-e Congres International des Sciences Anthropologiques et Ethnogiques a Moscou, 1964, Bukarest, 1965.

[16] PAUL PETRESCU und PAUL H. STAHL, *Gospodării româneşti cu ocol intărit*, „Studii şi Cercetări de Etnografie şi artă populară", Editura Ştiinţifică, Bukarest, 1965.

[17] *Типы сельского жилища в странах зарубежной Европы* unter der Schriftleitung von S.A. TOKAREV, Moskau, 1968, S. 251, 255, 287, 225, 211.

[18] SOIŇA ŠVECOVÁ, *Die Entwicklung der Feuerstätten in Südmähren und den anliegenden Gebieten der Westslowakei*, in „Etnographica", II, Museum v Brné, Brno, 1960, S. 154—155.

[19] „Trotzdem ist die Erfassung der volkstümlichen Sachkultur noch recht unvollständig und ungleichmäßig. So wurden vor allem das Arbeitsgerät und das schlichte Hausgerät zugunsten der Volkstracht und Volkskunst von den meisten Museen vernachlässigt . . . Ansätze zur Erforschung des Haus- und Arbeitsgerätes sind gemacht worden, aber eine systematische Erfassung steht noch aus. Da hier mit dem baldigen Verschwinden oder der Verschleppung wertvoller Denkmäler durch den Handel gerechnet werden muß, ist Eile geboten", Dr. ROLF HAGEN, *Volkskunde*, in *Methodisches Handbuch für Heimatforschung in Niedersachsen*, Bd. I, Hildesheim, 1965, S. 463.

[20] „Die anthropologischen Sachproben beweisen derart, daß es auf der Welt zahlreiche Stellen gibt, wo die gegenwärtige Bevölkerung von der neolithischen abstammt und die kulturelle und soziale Kontinuität nie unterbrochen wurde", RALPH LINTON, a.a.O., S. 76.

[21] GH. FOCŞA, *Elemente decorative în bordeiele din sudul regiunii Craiova*, SCIA, 1—2, 1956, S. 38.

[22] PAUL PETRESCU, *Tehnici traditionale ţărăneşti de captarea apei*, in Mitteilung beim Symposion über „Volksmedizin" das vom Rumänischen Verband der wissenschaftlichen medizinischen Gesellschaft 1964 in Brăila veranstaltet wurde, S. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MONUMENTALITÉ DES ÉGLISES EN BOIS DE MARAMUREŞ

Arch. Maria Elena Enăchescu

Il y a dans tout édifice une certaine monumentalité déterminant sa place parmi les autres monuments du point de vue conceptionnel, aidant aux conclusions en ce qui concerne ses aspects divers du point de vue du style. Mais il faudrait peut-être établir d'abord le sens dans lequel nous comprenons la notion: la monumentalité d'un édifice ressort de la totalité des différents éléments d'une construction, assemblés selon les lois strictes de la composition architecturale, à l'aide de moyens divers, dans le but de la matérialisation des attributs majeurs qui font d'une construction un authentique monument d'architecture. Ces attributs sont nombreux, infiniment nuancés dans leur complexité due premièrement au but assigné à chaque monument, but qui constitue d'ailleurs les raisons pour lesquelles il a été érigé. Dans l'évolution des langages propres aux domaines de toutes sortes, la notion « monumental » s'est prodigieusement développée de notre temps, acquérant des nuances de plus en plus diverses, s'éloignant même de plus en plus du sens initial traduit par ce mot. En ce qui concerne l'architecture, au moins, cette notion menace d'être assez souvent confondue avec celle de grandeur (dans le sens immédiat, soit de grandes dimensions) et d'opulence dans la décoration. Or, si dans d'autres domaines de l'art pareilles caractéristiques peuvent être parfois synonymes ou même indispensables l'une à l'autre, en architecture on peut obtenir l'aspect monumental d'un édifice en dehors des dimensions empruntées par celui-ci. Cela n'exclut pas, bien entendu, le genre de monuments dont l'aspect monumental est accru aussi par l'ampleur des masses de l'édifice. Le seul trait commun à tout genre de monumentalité, fût-elle l'apanage d'une construction gigantesque ou d'une modeste église de village, est la proportion de l'édifice, résultant des rapports architecturaux établis entre les éléments le composant, entre chaque élément pris séparément et entre leur totalité, c'est-à-dire l'édifice même. Mais enfin, il n'est pas question dans ces quelques lignes d'établir la presque infinité de moyens servant à l'accomplissement de la monumentalité dans l'architecture. Nous nous bornerons à les rappeler en quelques mots à ceux qui sont enclins au scepticisme devant la monumentalité de l'architecture de dimensions modestes, surtout lorsqu'elle est érigée avec des moyens modestes, telles les églises en bois par exemple. Donc, essayons d'établir au moins pour ces monuments les raisons qui leur confèrent parfois cet incontestable caractère de monumentalité tellement visible dans l'aspect des églises de Maramureş. Pour revenir à notre sujet, nous dirons quelques mots sur les attributs de la monumentalité, en soulignant la qualité grâce à laquelle cette impression s'impose dans l'appréciation d'un monument. Comme il s'agit d'une impression, celle-ci tient des sentiments, donc nous devons placer l'impression de la monumentalité dans l'ensemble de sentiments ressentis devant un monument, mais peut-être de sentiments plus complexes, plus raisonnés dirions-nous, si un sentiment pouvait jamais être raisonné. Enfin cela veut dire surtout qu'il faut penser la monumentalité à travers les sentiments qu'elle fait naître, en même temps qu'à travers un raisonnement d'art, l'unique capable d'attacher assez d'importance à l'apparente gratuité de certains attri-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — L'église du village Şieu

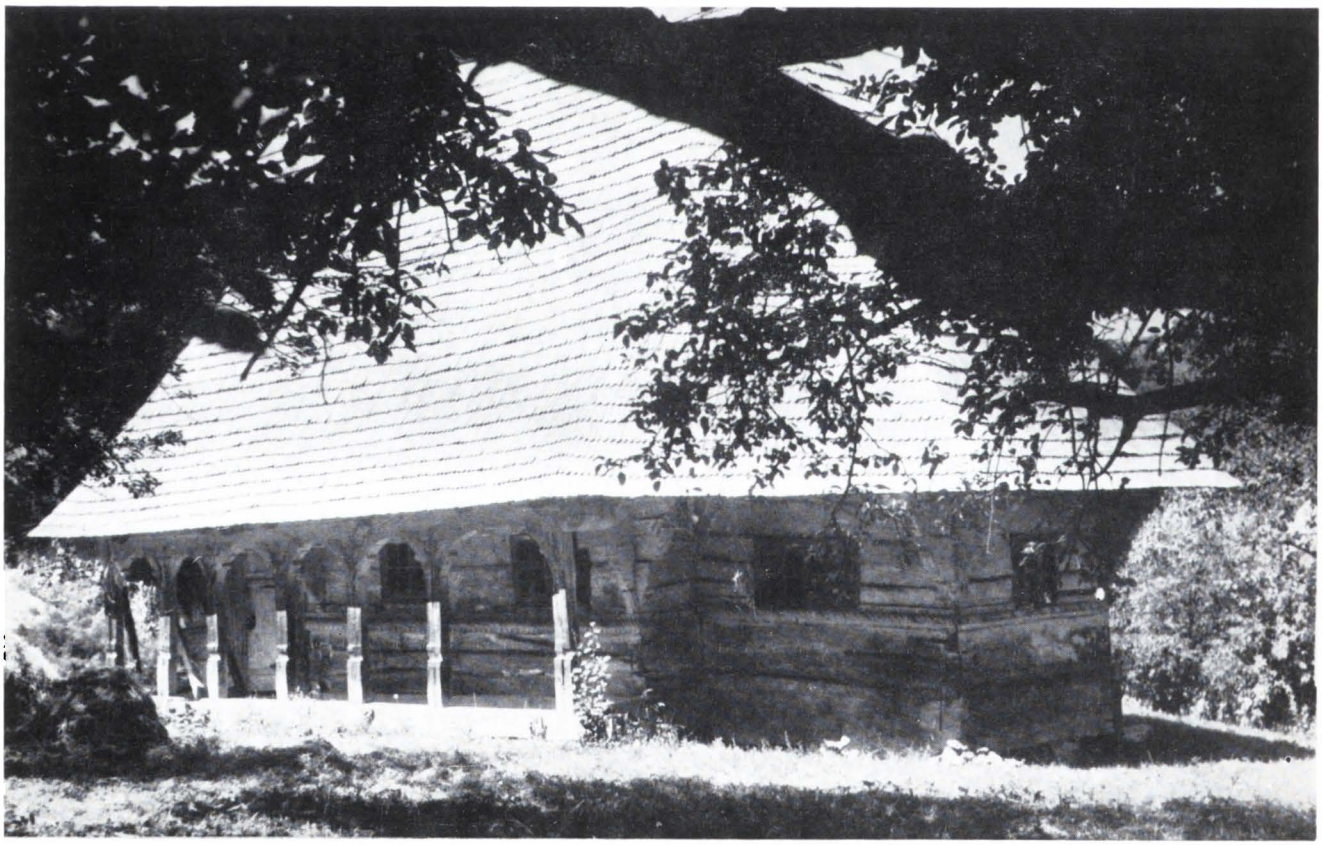
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — La tour du clocher de l'église du village Remetea Chioarului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

buts des œuvres d'art, sans lesquels elles ne pourraient pas figurer parmi les valeurs de la culture matérielle universellement acceptées. En ce qui concerne les églises en bois de Maramureş, c'est justement cet aspect parfois assez difficilement discernable qui nous intéresse. Nous voudrions précisément démontrer l'origine de cette impression d'indiscutable monumentalité, des plus hardies possibles, vu la condition matérielle des édifices qui doivent se contenter de moyens qui, en d'autres conjonctures, seraient considérés plutôt modestes. Mais ladite rigidité supposée du matériau avec lequel on compose et on construit ici est profondément marquée, et par cela complètement modifiée, par le manque total de rigidité dans la pensée constructive disposant de nombreuses ressources dans la possibilité interprétative des éléments constitutifs, grâce aux dons très personnels matérialisés dans une conception spatiale inédite des constructeurs authochtones, tout à fait étrange sous l'aspect du détachement total de telle ou telle loi inexorable des préceptes imposés dans toute composition architecturale et en même temps de la remarquable obéissance aux plus menues exigences de ces mêmes lois. Cela peut paraître sophistiqué et prétentieux comme langage, mais c'est justement de ce magnifique paradoxe que viennent les splendides résultats dans la monumentalité atteinte par ces monuments de l'art le plus vrai, puisque partant de sentiments passés à travers la raison pour revenir enfin avec encore plus de force aux sentiments initiaux. Qu'une première impression, à elle seule, ne soit jamais suffisante dans l'argumentation, c'est normal; mais en partant de celle-ci, on peut chercher les raisons qui ont conduit à cette première impression-choc devant la seule, la réelle et la vraie monumentalité, en d'autres mots on

Fig. 3. Façades de l'église du village Nadişu



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Détail de l'église du village Bulgari

peut vérifier la justesse de cette première impression. Dans le cas des églises en bois de Maramureş, la première impression est vraiment d'une force exceptionnelle par l'éblouissement des yeux devant l'envergure inhabituelle pour des constructions en bois. L'explication de cette impression vient de ce que ces constructions ont des raisons d'existence qui font qu'elles doivent être jugées d'après des critères très particuliers, leur permettant d'inépuisables ressources dans leur interprétation, leur conférant pratiquement une viabilité illimitée. Nous pensons surtout à cette viabilité qui assure son existence comme genre d'architecture par la continuelle nécessité toujours reprise et renforcée, sinon dans des buts cultuels, du moins dans le besoin toujours actuel d'une vie traditionnelle. Dans l'architecture de ces églises, comme dans n'importe quelle autre d'ailleurs, une énumération formelle des éléments concourant à cette monumentalité finale des édifices n'est guère recommandable, celle-ci résultant en premier lieu d'une certaine corrélation entre les éléments et non simplement de leur existence dans l'ensemble de l'édifice. Ainsi, en considérant les masses des monuments dont nous nous occupons, le regard cherche d'abord, bien entendu, les contours les définissant, mais ces contours fuient sans cesse les regards dans leur continuelle superposition, recomposition, survenant à chaque nouveau angle de vue, à chaque raccourci, à chaque côté envisagé au cours de leur investigation. Cette variété d'images caractérisant l'aspect général de ces églises est l'une des plus saisissantes circonstances favorisant le résultat final de leur conception monumentale. Cette monumentalité accomplie ne pouvant jamais être l'œuvre du simple hasard, il faut essayer d'envisager les moyens utilisés dans la mise en œuvre des éléments employés, les rapports architecturaux créés, les proportions heureuses auxquelles aboutissent en fin de compte les artisans auteurs de ces édifices. Le tout donne l'impression de parfaite monumentalité du fait qu'étant impeccablement composés et proportionnés, ces édifices échappent à l'arbitraire des dimensions, se plaçant dans la catégorie des constructions monumentales quelle que soit leur échelle, pourvu que le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — Détail de l'église du village Horoatu

rapport établi entre les éléments les composant soit parfait à son tour. Comme pour toute autre catégorie d'architecture, pour celle en bois aussi, nous pensons que depuis le matériau utilisé et jusqu'au dernier accent achevant la composition, tout détail mène d'une manière consciente à l'accomplissement final de l'œuvre. Commençant par le bois massif, mis en évidence du fait de sa franche nudité qui lui transmet sa propre grandeur, on peut aisément dire que tout contribue à la monumentalité, depuis l'aspect monumental créé par ce parement réalisé en grosses poutres d'une impressionnante robustesse, jusqu'à cet affranchissement total si difficile à obtenir dans l'expression architecturale. Suivant la voie des exigences majeures dans le but d'obtenir le maximum d'expressivité, les poutres, assemblées dans des parois contournant les espaces nécessaires, arrivent sous les toits larges, généreusement déployés, faisant à leur tour l'office de rassembler tous les volumes vers la verticalité prégnante des tours terminées en flèches habilement effilées dans leur fougue vers les confins de la vraie beauté monumentale. Rabaissant le regard sur les parois de cette église, on remarque les proportions subtilement nuancées empruntées par celles-ci, aussi bien dans les rapports établis avec l'ampleur donnée aux toits, suivant les lois strictes de la composition architecturale, que dans la répartition même des éléments constituant ces façades. On remarque ainsi la disposition avisée des fenêtres au long des parois, leurs dimensions choisies comme résultat d'une mûre réflexion, afin d'ob-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

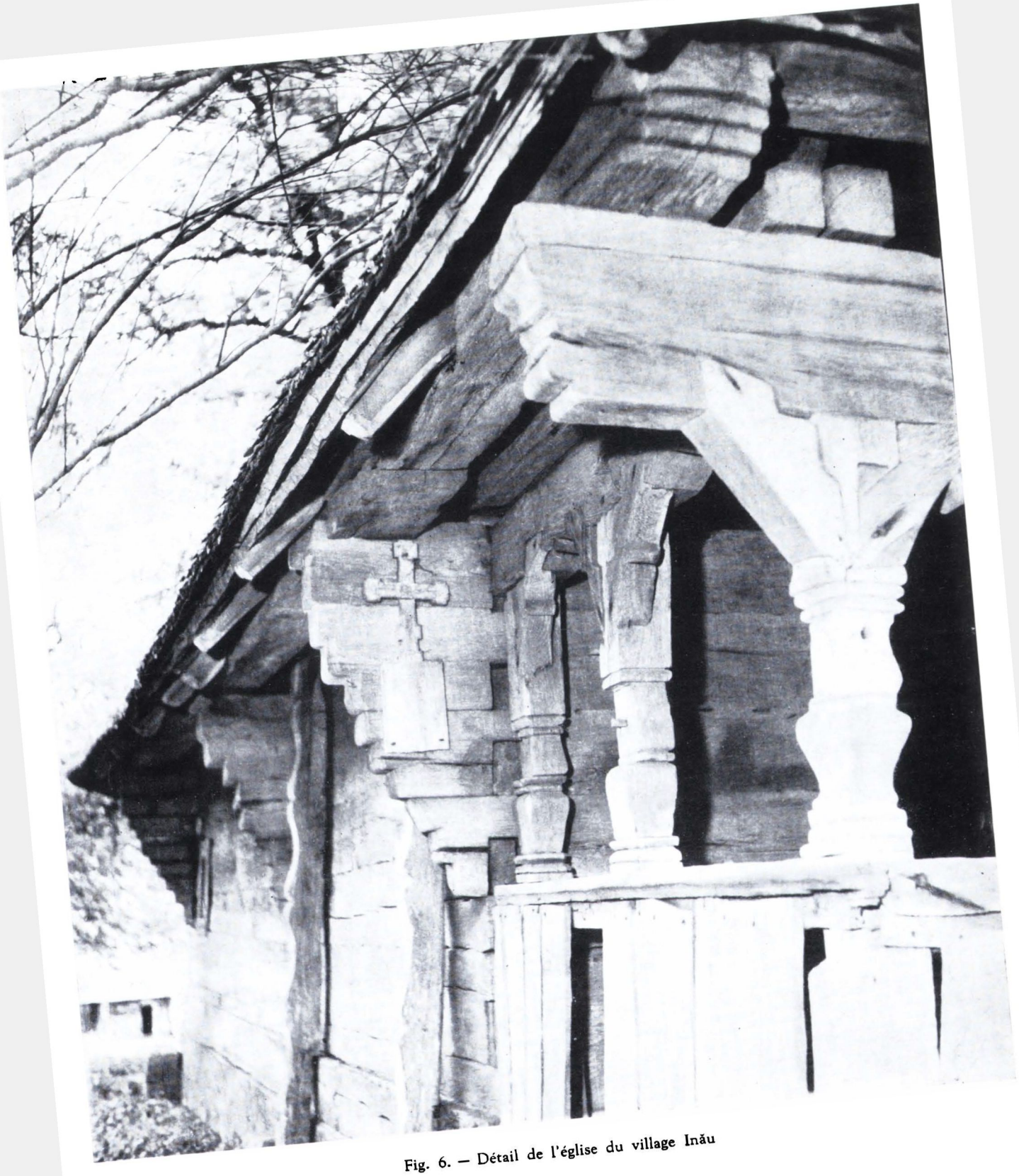


Fig. 6. — Détail de l'église du village Inău

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. Détail de l'église du village Nadişu

tenir les meilleurs rapports entre les surfaces des parois et les surfaces percées dans ces parois. En ce qui concerne aussi la répartition des fenêtres dans l'ordonnance verticale de façades, elle est réalisée avec le même soin, les éléments se succédant afin de former le cadre parfait qui permette en fin de compte l'emplacement voulu pour ces fenêtres, souvent reliées par quelques-uns de ces mêmes éléments, comme les diverses rangées d'entailles disposées horizontalement tout au long des façades ou seulement au long de certaines d'entre elles. Si autour des fenêtres coupées dans la grosseur des poutres de parois, apparaissent les encadrement, avec ou sanss décoration, exécutés également au moyen des entailles, les nuances dans l'accomplissement des rapports architecturaux à obtenir se multiplient infiniment grâce à la richesse des possibilités offertes par la grande variété de solutions dans la proportion choisie pour les encadrements, ou mieux encore, par l'aspect toujours inédit des décorations utilisées, consistant en ces innombrables catégories de motifs, jamais les mêmes, tout au plus d'une même source, celle des idées d'un style se forgeant ici des valeurs nouvelles à travers l'habileté artisanale locale. Cet âpre étalage d'un matériau dans toute sa nudité, dans tous ses secrets et imperfections possibles, le bois seul peut se le permettre de tout temps. Or une pareille mise en évidence d'un matériau est déjà en soi-même le signe d'une monumentalité lui appartenant, avant même d'être envisagée comme telle à l'occasion de sa mise en œuvre. Ce qui est particulièrement touchant dans cette monumentalité intrinsèque du bois (et par ce fait ce matériau dépasse peut-être en monumentalité même le matériau le plus monumental entre tous, la pierre), c'est la vie qui s'en dégage, puisque provenant du règne végétal il apporte le sentiment secret qui nous fait croire que nous sommes devant l'arbre en pleine vie, en plein mouvement vital. Sentiment jamais pensé proprement dit, mais ancestralement et nécessairement ressenti par tout être sensible aux lointaines vibrations des échos qui prolongent la vie sous n'importe quelle forme, sous n'importe quel aspect dans une œuvre d'art, à condition qu'elle soit investie avec les résultats pouvant la justifier. Il est certain que dans les façonnages même du bois les sentiments de l'artisan interviennent avec la même chaleur dans l'interprétation, puisqu'il est entraîné par cette vie qui transparaît à travers le matériau. Alors nous comprenons pourquoi de chaque élément ayant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

logiquement un rôle exclusivement constructif, on retire en même temps le maximum d'effets décoratifs. Car on ne peut pas être conscient des évidentes qualités de ce matériau dans son expression artistique sans les utiliser à fond. Cela se produit aussi bien par réflexion constructive architecturale, que par intuition devant la valeur à retirer d'un matériau. Mais c'est justement dans cette corrélation d'idées que résident les ressources de ce qu'on peut appeler une vraie œuvre d'architecture. C'est donc ainsi que se forgent ici, dans la région de Maramureş, les meilleurs exemplaires d'architecture monumentale en bois avec les attributs des architectures véritablement grandes appartenant à n'importe quel style et à n'importe quelle époque. L'important c'est la valeur absolue résultant des dons du matériau appuyés par l'habileté des artistes-artisans, ses façonneurs. Pourquoi ici plutôt que dans d'autres endroits? Il est peut-être téméraire de s'enhardir dans des affirmations basées sur des caractéristiques ressortant des conditions exclusivement sociales et matérielles comme étant déterminantes pour n'importe quelle évolution dans une production d'œuvres d'art, mais nous osons dire qu'il y a dans cette région un étrange potentiel artistique dont il faut absolument tenir compte si l'on veut comprendre la mentalité et le goût artistique local. Surtout dans cette translation des caractères d'un style qui, au lieu de se trouver dépaysé dans cet endroit, gagne au contraire des qualités nouvelles, jamais et nulle part ailleurs visibles. Etrange ou non, le fait est qu'un nouveau style, spécifiquement adapté aux possibilités offertes justement par le bois, naît et existe dans cette circonstance particulière du point de vue de la capacité de comprendre le style, en nuançant ses principes d'origine selon les besoins et les traditions artistiques locales. D'où provient exactement cet aspect monumental propre aux églises de Maramureş serait difficile à établir autrement qu'en acceptant cette immatérielle résonance dans les espaces, qu'il crée en passant par le regard pour aboutir à l'esprit et atteindre par là la place qui lui revient indubitablement dans l'architecture du monde.

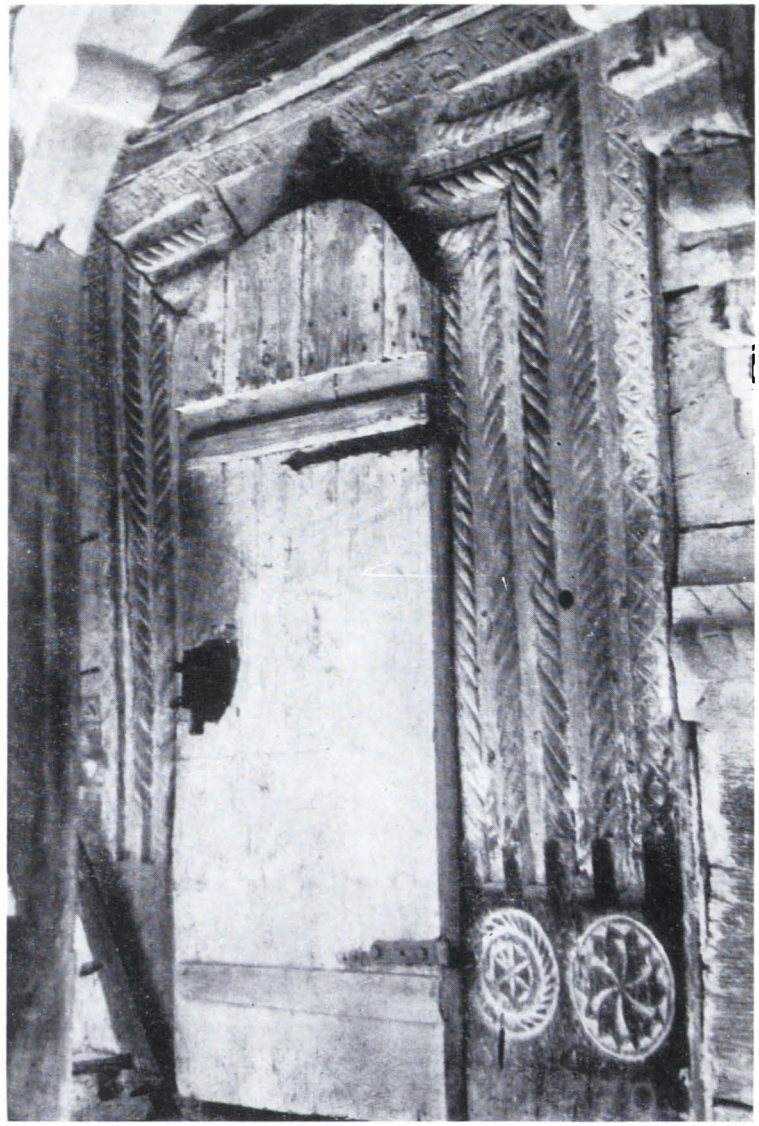


Fig. 8. — Détail de l'église du village Nadişu

Parce que la monumentalité de ces édifices est caractérisée par les meilleurs attributs, propres à n'importe quelle autre architecture de ce genre, depuis l'ignorance totale des dimensions (superflues dans le cas des monuments parfaitement proportionnés comme s'avèrent ceux-ci) jusqu'à cette envergure en même temps hautaine et pourtant accueillante qui les anime

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Détail de l'église du village Rogoz

et leur assure la viabilité à travers le temps et le jugement d'art, depuis toujours.

Ne voulant pas produire des arguments aux caractères trop techniques pour démontrer ce prodige de monumentalité dans une architecture que nous considérons tout d'abord étant le résultat d'une inspiration collective vers une indépendance morale et par là d'une conception spatiale lui correspondant, nous nous bornerons à souligner le magnifique aspect de rassurante stabilité dégagé par ces monuments, par rapport à cette permanente tendance au mouvement et leur aspect toujours changeant selon la totalité des angles de vue possibles. On dirait qu'elles sont le mouvement même, arrêté par instants afin de permettre une meilleure visibilité dans le répit de quelques secondes. Cela provient sans doute du dialogue ininterrompu entre la sobriété stable des façades, judicieusement et rigoureusement composées, jusqu' au moindre détail, et entre les volumes virevoltants des toits en permanentes voltiges, déferlant vers les parements toujours sagement prêts à les recevoir sous des angles des plus insolites choisis dans leur descente mouvementée. Cela veut-il dire que le désordre triomphe des lois de la composition si strictement respectées dans tous les détails de ces monuments et dont nous parlions tout à l'heure? Certainement pas. Rien de ce qui ajoute des qualités nouvelles à l'accomplissement monumental de ces édifices ne tient du désordre. Cela serait d'ailleurs incompatible avec la rationalité constructive qui les caractérise. Puisque cette rationalité même si logique dans son ensemble, réalisant avec les moyens connus de tels chefs-d'œuvre, peut se permettre aussi des licences de génie qui assurent aux édifices cet insaisissable cachet de leur monumentalité. Le mouvement qui enlève littéralement le poids des volumes aux églises de Maramureş, suggérant l'immatérialité tout simplement, est un moyen génial et il faut convenir qu'elles présentent les silhouettes les plus élancées de toutes les architectures en bois existantes, culminant bien entendu avec la flèche finale au-dessus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des clochers, eux aussi hardiment érigés sur l'échafaudage de la charpente qui recouvre les espaces des narthex. Flèches à innombrables aspects, variant selon le goût du constructeur, son savoir, peut-être selon les moyens matériels à sa disposition. Quels que soient les moyens, la réussite absolue, permanente et unique dans l'ensemble des architectures similaires fournit l'argument suprême d'une parfaite indépendance stylistique, nous obligeant désormais à leur reconnaître une monumentalité, inédite peut-être, mais certaine, à laquelle elles ont droit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BEMALTE HOLZKREUZE AUS DEM BIHARER LAND

Roswith Capesius

Ein intressantes Gebiet der Volkskunst, auf dem sich traditionelle Formen in hohem Maße erhalten haben, ist das der Grabdenkmäler. So finden wir, abgesehn von den vorchristlich anmutenden Grabpflökken in der Oltenia und im Sebeş- und Fogaraschgebiet, noch im ganzen Land altherkömmliche Grabkreuze oder Votivkreuze, seien sie aus Holz gehauen oder aus Stein gemeißelt, bei denen die volkstümliche Verzierung noch lange Zeit beibehalten wurde.

Meistens sind es jedoch Mittel der Skulptur, mit denen einerseits durch die Silhouette, andererseits durch geschnitzte oder eingravierte Ornamente den Dahingegangenen ein würdiges Andenken errichtet wurde. Daß dabei auch Farbe verwendet wird kommt seltener vor, so daß sich nur in vereinzelten Gebieten Plastik und Malerei gegenseitig ergänzen. Am bekanntesten sind wohl die bemalten Holzkreuze der östlichen Oltenia und westlichen Muntenia, deren Originalität und Schönheit bereits in verschiedenen kunsthistorischen Arbeiten hervorgehoben wurde.[1] Weiter nach Osten, in der Gegend von Buzău, stehen bemalte Steinkreuze sowohl auf den Friedhöfen als auch am Wegrand, [2] während nördlich davon, jenseits der Karpaten im Szeklerland wieder geschnitzte Holzkreuze mit Farbe verziert werden. Auch war man in der Maramureş (im Dorf Săpînţa) auf einen originellen Meister aufmerksam geworden, der die Grabkreuze nicht nur schnitzt und bemalt, sondern sie mit je einem, auf den Verstorbenen gemünzten Verschen versieht. [3] Hebt sich dieser Meister auch als Original von seiner Umgebung ab, so lassen sich seine Arbeiten doch in eine Landschaft eingliedern, in der die Farbe bei der Verzierung der Grabkreuze verwendet wird, wobei es sich in den umliegenden Dörfern manchmal nur um bunte Striche handelt, die auf das Holz aufgetragen werden. Diese letzte, sehr ursprüngliche Art der Dekoration treffen wir auch bei den Grabpflöcken und Kreuzen im Sebeşgebiet an, wo durch die rhythmische Verteilung von Helldunkel und Farbwerten eine eindrucksvolle künstlerische Wirkung erzielt wird.

Den bemalten Holzkreuzen im Biharer Land welches heute dem Kreis Bihor eingegliedert ist, und das am Fuße der Westkarpaten liegt, wurde bisher wenig Beachtung geschenkt, wir finden sie nur in Coriolan Petreanus Buch über die Holzkirchen in der Crişana kurz erwähnt. [4] Da es sich bei diesen sowohl um Schnitzwerk als auch um Malerei handelt, können wir sie einerseits in die gesamte Holzschnitzkunst einreihen, die bei der rumänischen Bevölkerung und insbesondere bei den Bewohnern der waldreichen Gebiete einen bemerkenswerten Platz eingenommen hat, andererseits jedoch, was die Bemalung anbetrifft, bilden sie ein Glied in der Kette von Inseln, die sich aus der Oltenia über das Sebeşgebiet und die Crişana bis in die Maramureş ziehn. Demnach sind die Holzkreuze, die wir hier behandeln wollen kein Sonderfall sondern die Fortsetzung uralter Überlieferung. Daß sich diese Tradition nun gerade hier erhalten hat, läßt sich wohl daraus erklären, daß in all den Dörfern südlich von Beiuş Holzkirchen aus dem 17.—19. Jahrhundert anzutreffen sind, die Zeugnis ablegen von einer tiefen Verbundenheit mit der künstlerischen Bearbeitung des Holzes. So ist auch die Ornamentik dieser

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

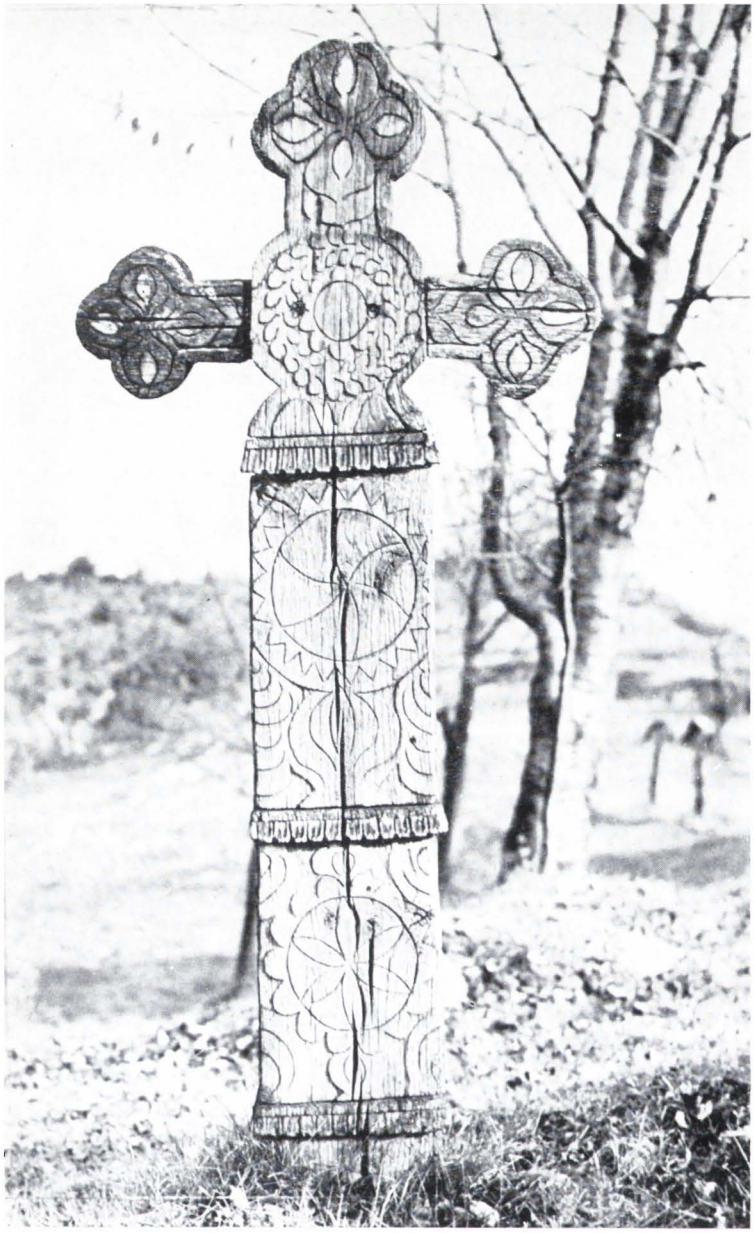


Abb. 1. – Bemaltes Grabkreuz aus Valea Neagră

Kreuze mit den Baudenkmälern eng verbunden, selbst wenn seit der Zeit, in der diese errichtet wurden, Jahrhunderte vergangen sind. Eine besonders harmonische Einheit ergibt sich dadurch, daß die Friedhöfe meist auf Anhöhen gelegen sind, aus deren Mitte die Holzkirchen, mit ihren hohen, wenn auch bereits vom Barock beeinflußten Türmen, hervorragen. Die Tatsache, daß an der Kirchenwand auch Gedenkkreuze befestigt sind, bei denen sich die Malerei in größerem Maße erhalten hat, trägt dazu bei, daß dieser Ort der Andacht und des Gedenkens zu einem farbenfrohen Garten wird.

Über die Meister, die sich mit der Herstellung der Grab- und Votivkreuze befaßten, sind uns noch einige aufschlußreiche Daten erhalten geblieben. Es waren meist Zimmerleute die sich neben ihrem Handwerk damit beschäftigten, und wie aus der Familienchronik des Meisters Nicoraş aus Valea Neagră hervorgeht auch Kirchendiener und -sänger.[5] So war es im Nachbardorf Fănaţe der Kantor, der vor allem durch das Schnitzen der über vier Meter hohen Votivkreuze bekannt geworden war, die von den umliegenden Dörfern gekauft und an Straßenkreuzungen und verschiedenen geheiligten Stellen aufgestellt wurden. Was die Verzierung betrifft, so unterscheiden diese sich kaum von den Grab- oder Gedenkkreuzen, nur, daß auf jenen auch die Figur des gekreuzigten Christus vorkommt.

Die Kreuze werden aus massivem Eichenholz gehauen, das der Meister selbst aus dem Wald bringt und erst zu Hause bearbeitet. Schon ihre Form weist Besonderheiten auf, da der Längsbalken so behauen wird, daß oben ein Dreiblatt bleibt, und an der Stelle, wo der Querbalken eingefügt wird, eine kreisfömige Erweiterung entsteht. Der Schaft wird durch zwei bis drei erhabene Gürtel in mehrere Abschnitte geteilt, wobei diese Verdickungen durch Kerbschnitt zu Streifenornamenten gestaltet werden. Das Querholz endet auch in Kleeblattform. Bei den Gedenkkreuzen jedoch, die aus dem ersten Weltkrieg stammen, treffen wir öfters eine fingerähnliche Endung an, die das Ornament des geschnitzten Gürtels wiederholt.

Die Verzierung dieser Kreuze nimmt man mit einem Kerbmesser *(hoj)* vor, wobei die Kontur der Ornamente aus freier Hand, und mit Hilfe eines Hammers eingeritzt wird. Das Modell gibt der Besteller an; es handelt sich dabei freilich meist nur um die Auswahl einer, der im Repertoire des Meisters vorkommenden Kategorien, die

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sich nach Reichhaltigkeit der Verzierung im Preis unterscheiden. Auch besteht ein Unterschied in der Bemalung der Kreuze nach dem Alter der Verstorbenen. Bei alten Leuten wird nur Schwarz, Weiß und Blau verwendet, bei jungen jedoch bevorzugt man Rot, Blau, Grün mit weiß als Nebenton. Hinzuzufügen wäre hier noch, daß niemals das gleiche Ornament auf zwei Holzkreuzen vorkommt.

Was die Ornamentik der Holzkreuze betrifft, so haben wir es hier mit einer einzigartigen Formenwelt zu tun, deren Ursprung auf mehrere Einflüsse zurückzuführen ist, von denen einige nachweisbar erscheinen, andere hingegen nur aus einer allgemeinen Verbreitung bestimmter Stilelemente abzuleiten sind. Es handelt sich nicht um die archaistische Form geometrischer Verzierung, wie wir sie bei den Portalen der Holzkirchen, oder bei den volkstümlichen Möbeln antreffen, sondern um eine, einer späteren Entwicklungsstufe entsprechenden Form bei der jedoch verschiedene traditionelle Elemente wie z.B. das Sonnenrad beibehalten wurden. Kennzeichnend für die Muster dieser Holzkreuze ist nämlich gerade die häufige Verwendung der geschwungenen Linie, eine Errungenschaft, die vermutlich auf die künstlerische Bearbeitung von Stein zurückgeht, die wir aber bereits in der Verzierung der Holzkirchen vorfinden.

So können wir vor allem einen Zusammenhang mit den Ornamenten dieser Kirchen feststellen, wobei es sich einerseits um das Motiv handelt, das auf dem Stützbogen der Kirche von Valea Neagră vorkommt, und das wir unverändert an den Seitenflächen der Grabkreuze wiederantreffen (Abb. 7, III *d*), anderseits kann der seilförmige Gürtel, der die Kirche in Augenhöhe umschließt, als ein erster Versuch gelten, die geschwungene Linie in die Holzornamentik zu übernehmen. Somit war schon im 17. Jahrhundert auch in dieser Gegend der Anfang zu einem neuen Dekorationsstil gemacht, selbst wenn die Volkskunst auf andern Gebieten noch lange Zeit an den geometrischen Ornamenten festhält.

Dazu muß in Betracht gezogen werden, daß im 18. Jahrhundert die Kirchen von wandernden Meistern ausgemalt wurden, die ihr Handwerk in Siebenbürgen, in der Slowakei oder in den Rumänischen Fürstentümern, wie z.B. in Curtea de Argeş erlernt hatten. [6] So wird der Meister David als Kirchenmaler von Rieni, Sudrigiu und noch andern sechs Dörfern genannt, [7] in denen auch die besagten Grabkreuze zu finden waren, und auch heute noch stehen. Nun ist bekannt, daß zu dieser Zeit in den Rumänischen Fürstentümern der sogenannte „Brîncoveanustil" in voller Blüte war, der sich durch reiches Ranken- und Blätter-

Abb. 2. — Bemaltes Grabkreuz aus Rieni

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 3. – Bemalte Grabkreuze aus Valea Neagră

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 4. — Bemalte Gedenkkreuze aus Brädet

werk auszeichnet.[8] Wenn auch keine Ornamente direkt übernommen wurden, so hat sicherlich die Ornamentik der Innenmalerei auf die Auflösung des geometrischen Stils eine Auswirkung gehabt, indem sie der Dekoration der Holzkreuze den Weg zu einer uneingeschränkten Entwicklung der geschwungenen Form freigab.

Eine andere Quelle die dieser Stilentwicklung zugrunde lag, waren wohl die Rahmenverzierungen der im 18. und 19. Jahrhundert sehr verbreiteten Holzschnitte, deren Negative meist von Meistern aus dem Volke ausgeführt wurden.[9] Daß bei diesen Holzschnitten der Einfluß der Renaissance noch lange angedauert hat, wurde bereits

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 5. – Bemaltes Holzkreuz aus Brădet

in andern Arbeiten hervorgehoben. [10] So waren die Ranken- und Blattmotive auf den Ikonen nicht unbekannt, und somit der Bevölkerung vertraut geworden.

Außer diesen oben erwähnten Einflüssen, müssen sich jedoch noch andere ausgewirkt haben, deren Spur im Dunkel der Zeiten verborgen bleibt. Wir glauben vor allem die Ornamente mittelalterlicher Steinmetzkunst aus der Moldau wiederzuerkennen, wie wir sie auf der Gruftplatte des Bischofs Roman I. aus Rădăuți oder der der Fürstin Ana, der Frau Alexander des Großen, finden. [11] Und wenn sich auch keine direkte Verbindung herstellen läßt, so zeigt doch die Komposition der Biharer Kreuze und vor allem die des Schaftes, daß es eine nähere Beziehung zwischen den gemeißelten Grabsteinen und den geschnitzten Kreuzen gegeben haben muß. So ist z.B. das unterste Segment des Votivkreuzes von Brădet (Abb. 6) eine selbständige Komposition, bei der sich, wie auf Grabsteinen, das Kreuz mit dem Lebensbaum verbindet. Bei der Gestaltung dieser größeren Flächen können wir uns auch des Eindrucks nicht erwehren, daß auch orientalischer Einfluß eine große Rolle gespielt haben muß, und dies vor allem in der Art wie die geschwungenen Linien in rhythmischer Wiederholung den ganzen Raum ausfüllen (Abb. 7, IV *h*).

Nun ist jedoch für die sakrale Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts auf rumänischem Boden, eben die Verbindung von italienischer Renaissance, byzantinischer und orientalischer Kunst kennzeichnend, aus der ein eigener Stil erwächst. [12] Und so ist es weiter nicht verwunderlich, wenn sich diese stilistischen Errungenschaften auf die verschiedenste Weise im ganzen Land verbreitet haben und somit allmählich Gemeingut wurden.

Suchen wir nun auf einem andern Gebiete der Volkskunst eine Entsprechung für die Ornamentik der Holzkreuze, so finden wir sie überraschender Weise in der über das ganze Land verbreiteten Verzierung der Pelzjacken und -vesten, jedoch vor allem im Südwesten Rumäniens. [13] Aus dem Bedürfnis die Gesamtoberfläche mit Stickerei auszufüllen, ergibt sich derselbe Duktus geschwungener Linien, der teils zu abstrakten, teils zu Blattornamenten führt, wie wir sie auch auf den Holzkreuzen von Beiuş antreffen. Es würde zu weit führen, hier den verschlungenen Pfaden der Einflüsse nachzuspüren, offensichtlich ist jedoch, daß die Ornamente dieser Kreuze nicht aus der Phantasie eines einzelnen Meisters hervorgegangen sind, sondern sich vielmehr im

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

engen Zusammenhang mit dem Kunstschaffen des ganzen Landes entwickelt haben.

So sind die Holzkreuze aus dem Biharer Land ausschließlich Werke dörflicher Meister, bei denen, selbst wenn sich verschiedene Einflüsse ausgewirkt haben, das traditionelle Stilempfinden überwiegt. Sie schaffen, beeindruckt von der überlieferten Ornamentik, eine eigene reiche Welt der Motive, bei denen geometrische und Pflanzenmotive miteinander verbunden sind, wobei die geschwungene Linie jedoch überwiegt. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Verwendung der Farbe dieser dynamischen Tendenz entgegenwirkt und dadurch die Kreuze im Rahmen der herkömmlichen statischen Kunstform hält. Die erhalten gebliebenen Kreuze stammen allerdings aus dem 20. Jahrhundert, aus einer Zeit also, in der die vorausgesetzten Einflüsse längst in eigener Interpretation umgestaltet wurden.

Untersuchen wir nun die am häufigsten vorkommenden Muster in ihrer Entwicklung, so ergibt sich eine lückenlose Kette verwandter Zeichen, bei denen Kreis, Blume und Stern eine große Rolle spielen (Abb. 7, I *a-t*) Die Blätter als Ornament gliedern sich an einen Stiel, wobei sich aus dem Bedürfnis den Raum dekorativ auszufüllen, die Herzform ergibt (Abb. 7,III *g,h*). Ebenso gehört der Blätterkranz zu den zentralen Motiven, der in gleicher Form auch sonst der rumänischen Volkskunst nicht fremd ist. Wir finden ihn in der Keramik des Isatals (Maramureş) aber auch schon auf einem glasierten Kännchen des 15. Jahrhunderts welches bei den Ausgrabungen bei Hârlău zutage kam. [11] Ein besonderes Interesse rufen die auf den Grabkreuzen dargestellten Gesichter hervor, die aus der Bemalung alter Gedenkkreuze übernommen wurden. Es handelt sich hierbei nicht so sehr um die Darstellung von Heiligen, sondern vielmehr um die Interpretation symbolischer Zeichen, wie Sonne und Mond, die, mit Blattranken umgeben, eher wie Gottheiten heidnischen Ursprungs anmuten (Abb. 7, I *u-x*); man könnte sie auch als erste Porträtierungsversuche ansehn.

Abb. 6. — Votivkreuz aus Brădet

Was die Anordnung der Motive betrifft, so ist sie vor allem durch die Form des Kreuzes bedingt. Daher erfordert das in Kleeblattform endende Kreuz ein entsprechend dreiteilig gegliedertes Ornament, wobei der Schnittpunkt der beiden Achsen mit einem Kreismotiv ausgefüllt wird. Ist der Schaft in zwei vertikale Teile geteilt,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

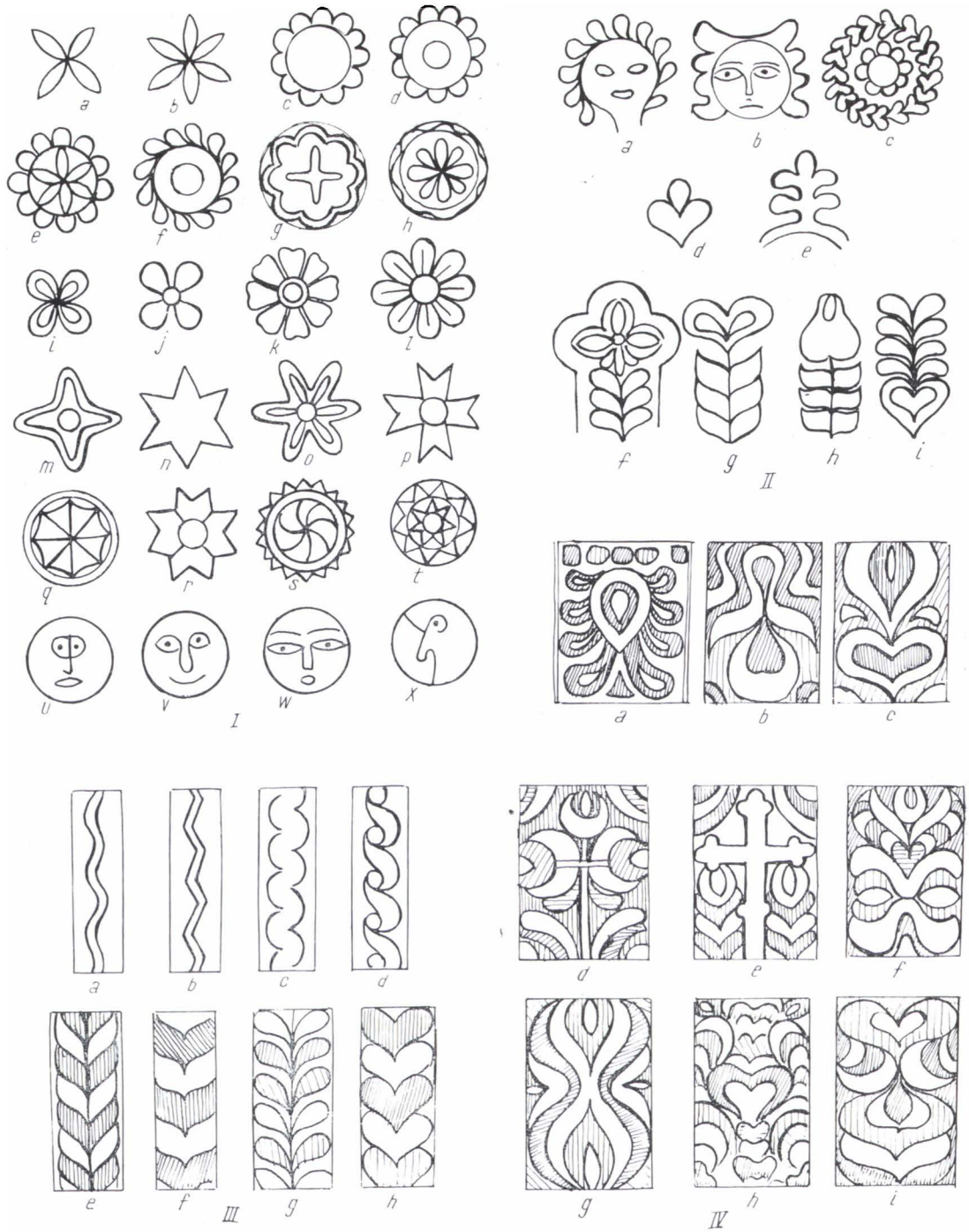


Abb. 7. — Die wichtigsten auf den Kreuzen vorkommenden Ornamente

I *a-l*, Kreis- und Blumenmuster; *m-t*, Kreis- und Sternmuster; *u-x*, Darstellung von Sonne und Mond

II *a*, *b*, Kopf mit Blätterkranz; *c*, Blätterkranz; *d*, *e*, Palmettenmuster; *f-i*, Pflanzenmotive

III *a*, Schlangenlinie; *b*, Zickzacklinie; *c*, *d*, Gedrehtes Seil; *e*, *f*, Flechtmuster; *g*, Blätterreis; *h*, die daraus entstandenen Herzformen

IV Dekorative Flächenornamente mit orientalischem Einschlag

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

so finden meist Zopf- oder Blattornament Anwendung, während bei einer Dreiteilung ein zentrales breites und zwei sekundäre Motive vorkommen. Erwähnenswert ist, daß hier noch alte Motive wie die Zickzack- oder Schlangenlinie auftauchen, die alle neueren Einflüsse überlebt haben (Abb. 7, III *a,b,*). Hervorzuheben wäre noch, daß sowohl die beiden Haupt- als auch die Seitenflächen verziert sind, wobei die Inschrift dem Grabhügel zugewendet steht. Das darüber genagelte Blechdach dient vor allem zum Schutz gegen den Regen, da die Farbe — es gab früher nur gefirnißte Leimfarbe — schnell der Witterung zum Opfer fiel.

Nun ist es jedoch gerade die Malerei, bei der die bodenständige dekorative Auffassung zum Ausdruck kommt. Und zwar handelt es sich hier nicht nur um die Farbtöne: Schwarz, Rot, Blau, Weiß und Ocker, oder später auch Grün und Gelb, sondern vor allem um ihr Zusammenwirken innerhalb der Farbkomposition. Die Gesamtfläche des Holzkreuzes ist durch die eingeritzte Zeichnung, abgesehn von Haupt- und Nebenmotiven in kleinere Flächen eingeteilt, die aus angeborenem ästhetischem Empfinden nach den allgemeinen Regeln der Harmonie getönt werden.

Der dadurch entstandene Rhythmus von Farb- und Tonwerten erinnert auffallend an die Kadenz der Streifen bäuerlicher Wandteppiche. Diese ausgeglichene rhythmische Aufteilung und vor allem die stete Abwechslung von Hell und Dunkel, ohne auf den Unterschied zwischen dekorativem Element und Grundton besonders zu achten, verleiht den Kreuzen denselben Ausdruck unbegrenzter Wiederkehr, der für die rumänische Volkskunst im allgemeinen kennzeichnend ist. Denken wir dabei nicht nur an die Muster der Gewebe, sondern auch an die von Brâncuşi gestaltete „Unendliche Säule", in der eben dieser Wesenszug höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

So stehen die bemalten Holzkreuze aus dem Biharer Land in ihrer einmaligen künstlerischen Gestaltung dennoch mitten in der uralten Tradition rumänischer Volkskunst, deren Ausdruck sie unverkennbar sind.

Anmerkungen

[1] Paul Petrescu, *O lume neştiută a culorilor*, « Arta Plastică », I, 1967.

[2] Gheorghe Aldea-Sarai, *Sur la peinture et la sculpture populaires*, « Revue roumaine d'histoire de l'art », IV, 1967.

[3] Radu Bogdan, *Ion Stan Pătraş un meşter popular din Maramureş*, SCIA, V, 1958, 1.

[4] Coriolan Petranu, *Monumentele istorice ale judeţului Bihor*, Sibiu, 1931, S. 25.

[5] Maria Bocşe, *Patru generaţii de artişti amatori*, Crişana, Oradea, XXII, 1967, 60.

[6] Coriolan Petranu, a.a.O., S. 21.

[7] *Ebd.*

[8] Florentina Dumitrescu, *L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brîncoveanu*, in « Revue roumaine d'histoire de l'art », II, 1965 und *Etape din evoluţia artei vechi româneşti reflectate în ornamentică*, SCIA, XII, 1965, 1.

[9] George Oprescu, *Grafica românească în sec. XIX-lea*, Bd. I, Bukarest, 1942.

[10] Teodora Voinescu, *Observaţii asupra stilului brîncovenesc, portalul*, in SCIA, XII, 1968, 1.

[11] Florentina Dumitrescu, *Motivul palmetei în decoraţia medievală românească*, in *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Bukarest, 1962, S. 150.

[12] Teodora Voinescu, a.a.O, S. 24.

[13] Paul Petrescu, *Broderii de piele în arta populară românească*, Bukarest, 1968, Abb. 9, 12 u. 20

[14] Corina Nicolescu, *Ceramica smălţuită din sec. X—XV în lumina ultimilor cercetări arheologice*, SCIA, V, 1959, 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES ORIGINES PAYSANNES DE LA PEINTURE SOUS VERRE CONTEMPORAINE ROUMAINE

Georgeta Oţetea

Parfaitement intégrée au style décoratif de l'intérieur transylvain et située en place d'honneur, l'icône sous verre paysanne, souvent surmontée par une draperie qui n'est qu'un essuie-main décoré à son intention, constitue un des ornements les plus éclatants de l'ancien intérieur paysan. Genre d'art populaire roumain caractéristique [1], unitaire en ce qui concerne sa structure et particulier quant à l'expression, la peinture sous verre a été souvent dans le passé mise injustement à l'écart et parfois même sévèrement jugée par les critiques et les historiens d'art. De nos temps, elle jouit, grâce à des conditions toutes particulières, d'une position prépondérante dans l'échelle des valeurs de l'art populaire roumain et par suite, dans l'art décoratif contemporain inspiré de notre folklore plastique. Cette tendance — en dépit des erreurs inhérentes — a quelquefois revêtu l'aspect d'une mode : il y a aujourd'hui une mode de la peinture sous verre, comme il y a eu déjà chez nous, après la première guerre mondiale, celle du costume pour femme « de Muscel » — le plus somptueux de notre pays — confectionné pour la grande bourgeoisie, des robes, nappes et draperies exécutées en voile fin [2] et ouvrées dans les ateliers de Breaza, et des pièces artisanales dans la technique du bois pyrogravé pseudonationale.

Au cours des trois siècles de son existence, la peinture paysanne sous verre se distingue précisément en tant que genre authentique de notre art, bien que son origine soit étrangère. C'est justement ce que le philosophe roumain Lucian Blaga [3] disait, que l'une des permanences stylistiques de notre peuple est la réceptivité ainsi que l'expression d'éléments étrangers d'une manière propre parfaitement alliée au style autochtone.

La place qu'occupe dans l'art roumain la peinture sous verre transylvaine est due en grande partie aux artistes peintres de premier ordre qui à partir du commencement du XIXe siècle, par un excellent travail, ont fait de leurs ateliers de vraies écoles d'art pictural paysan. Une grande liberté dans leurs compositions à sujets religieux, bon nombre d'éléments folkloriques, une décoration authentiquement populaire, constituent les qualités artistiques propres aux icônes sous verre roumaines. Les jugements actuels de la critique d'art associent les ouvrages de certains peintres populaires aux œuvres des grands artistes peintres roumains ; tandis qu'ils retrouvent le tragisme profond et la force d'expression de certains primitifs italiens dans des icônes sous verre.

Un trait caractéristique de la peinture sous verre roumaine tient à son caractère uniquement religieux — contrairement à la peinture sous verre autrichienne, slovaque ou alsacienne — associé à bon nombre d'éléments pleins d'imprévu et de saveur, étrangers aux dogmes religieux, empruntés à la vie quotidienne et qui animent l'œuvre d'art dont le caractère demeure strictement paysan.

C'est la technique de travail si caractéristique à cette catégorie de notre art populaire qui, utilisée dans la peinture sous verre contemporaine, relie l'actualité artistique à la tradition. Le fait que le contour est marqué sous verre au pinceau de façon que le modèle représenté apparaisse à l'envers et qu'on applique directement sous verre la couleur, ayant toujours en vue que,

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 189–198

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. – *Les trois mages*, peinture sous verre. Exposition des arts décoratifs, Bucarest, 1968

à l'inverse de la peinture de chevalet, la première couche recouvre la seconde et ainsi de suite, donne à l'œuvre d'art une grande précision de dessin et un coloris éclatant. C'est pourquoi l'expression « peinture sous verre »[4] est employée pour désigner les icônes réalisées dans cette technique artistique populaire.

Pour certains ateliers, le fond même de l'icône n'est pas peint en couleurs, mais constitué par une feuille de papier argenté sur laquelle ressortent les personnages et les éléments décoratifs de la composition. Le plus souvent, les auréoles et les décorations dorées sont réalisées à l'aide de feuilles métalliques ou, parfois, appliquées au pinceau. Les diverses recettes pour préparer les couleurs — parmi lesquelles nous citons celles à base de jaune d'œuf, de colle forte et d'eau-de-vie — sont encore présentes dans la mémoire des villageois des centres d'imagiers populaires et ont été recueillies par les membres de la « Maison de la création populaire »[5]. Malheureusement, la facilité même du prélèvement de cette technique, qui donne évidemment son cachet à l'ouvrage, pousse le créateur actuel moins exigeant à des solutions mécaniques, faciles et dépourvues d'une vision artistique authentique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Icône sous verre de Făgăraş (détails). Exposition des artistes décorateurs, de l'industrie Bucarest, 1966

Fig. 2. — Icône sous verre de Făgăraş (éléments décoratifs). Exposition des artistes décorateurs de l'industrie, Bucarest, 1966

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aujourd' hui, l'étain doré, argenté et colorié remplace les feuilles métalliques, ce qui confère à la peinture sous verre un éclat particulier obtenu par des moyens bon marché. Le bronze doré et la poudre argentée dissous sont appliqués au pinceau, mais l'éclat obtenu est moins heureux. A part les vieilles recettes, on utilise aussi l'huile, la détrempe, la gouache ou bien les poudres colorantes paysannes employées pour badigeonner les murs des maisons villageoises. Le verre, primitivement travaillé dans les anciens ateliers rustiques, se cassait facilement en détruisant du même coup l'icône qui s'y trouvait peinte ; il est maintenant remplacé chez certains artistes par les produits industriels ou par le plexiglas qui confère un vernis caractéristique à la peinture appliquée en-dessous et qui n'est plus friable.

La peinture populaire sous verre qui s'est développée d'abord dans les régions proches de notre pays, à savoir en Bohême, Autriche et Galicie, a probablement pénétré en Transylvanie avant même l'incorporation de cette province à l'Autriche-Hongrie. Le moment indiqué par quelques historiens d'art coïncide avec la tradition du « miracle de Nicula » de 1695, selon lequel on aurait aperçu des larmes baignant le visage de « Notre Mère de la Douleur ». Les pèlerins avaient tenu à emporter une copie de cette icône en pleurs à laquelle on attribuait des vertus magiques. Par la suite, dans les villages, une véritable industrie de peinture religieuse sous verre prit son essor, s'étendant aussi à d'autres centres [6].

A la suite du développement de cette production, les caractères artistiques de la peinture populaire sous verre se dessinent

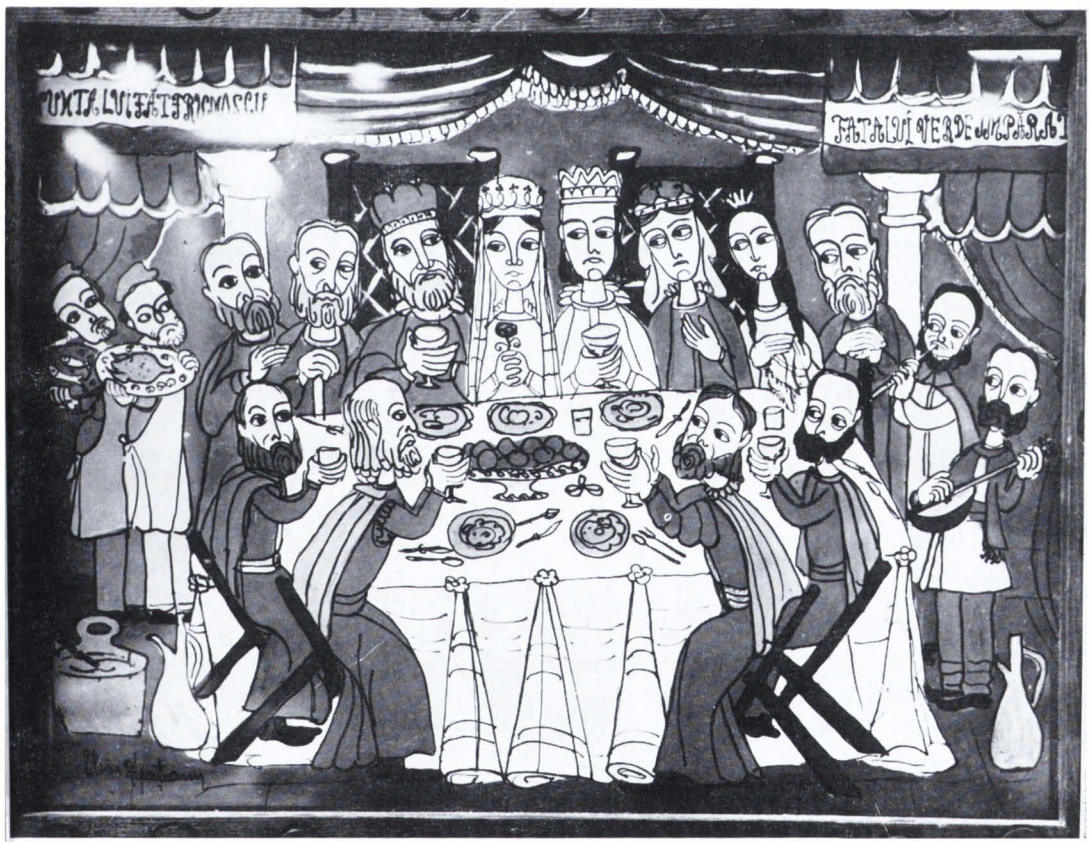


Fig. 4. — *Le mariage du Prince charmant avec la fille de l'empereur*, peinture sous verre. Exposition des arts décoratifs, Bucarest, 1968

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — *Danse villageoise*, peinture sous verre. Exposition des arts décoratifs, Bucarest, 1968

différemment selon leur centre de production et les maîtres imagiers plus ou moins connus. Nicula se fait remarquer par une peinture sous verre d'une composition simple et par la présentation sobre des personnages. L'ancien centre de Schei, autrefois banlieue de la cité de Braşov, nous offre des icônes finement dessinées et d'un coloris riche en harmonies. La décoration florale, en rouge, du village de Gherla, enchante l'œil par sa fraîcheur. La précision du dessin, alliée à une chromatique pleine de subtilité, est caractéristique aux icônes de Laz. La région de Sebeş-Alba se distingue par un coloris vigoureux et une composition d'une grande puissance d'évocation, de même que la zone de Sibiu nous présente des images d'une robuste beauté paysanne dans des couleurs éclatantes; par contre, les harmonies en gris et noir de certaines icônes du village de Vale — Sibiu ont besoin d'être égayées par des touches délicates en blanc cru, vert-jade et rubis.

Ce sont les compositions libres, réalisées sans l'aide de pochoirs, donc des pièces uniques — et non pas en petite ou grande série comme de coutume — qui caractérisent l'œuvre de Matei Ţimforea de Cîrţişoara-Făgăraş, considéré en général comme le plus brillant représentant des peintres paysans d'icônes sous verre. Ses compositions à plusieurs personnages ont une grande envergure et comprennent à part l'élément religieux, des images de la vie rustique et citadine: « La fille aux oies » est le titre actuel — vu l'importance du personnage — d'une peinture sous verre à sujet religieux, qui représente une petite villageoise dans les champs, entourée de sa volaille, tandis que « Le Jugement dernier » compte une multitude de personnages laïques pleins d'expressivité et savamment

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Ioana Sturza, *Les plus jolies filles* (support de calendrier), peinture sous verre

groupés. Le maître de Matei Ţimforea, Savu Moga, nous a laissé des icônes à plusieurs registres présentant une grande variété de sujets et d'expressions. Les œuvres des artistes de la famille Poenaru portent l'empreinte d'un coloris bleu-nuit, noir et or, et sont réalisées dans la manière miniaturale ; leur composition comprend jusqu'à vingt scènes différentes groupées autour d'un ou de deux personnages centraux. A part cela, ses compositions de grande envergure, traîtées librement à la manière de la peinture de chevalet, et peintes dans le même coloris sombre dont l'effet est accentué par des touches d'un blanc cru, sont d'un puissant dramatisme.

La peinture paysanne sous verre exerce aujourd'hui une grande influence sur les arts décoratifs contemporains qui se remarque surtout dans les œuvres peintes sous verre par nos artistes actuels. On retrouve dans cette production contemporaine, souvent d'une manière évidente, certains caractères d'une école, d'un centre ou d'un maître imagier dont on a présenté ici un si bref exposé.

A commencer par une production artisanale réalisée par petites ou grandes séries, spécifique aux ateliers du « Fonds plastique » [7] qui utilise le pochoir tout comme les ateliers paysans et par l'essai de la « Maison de la création populaire » de faire revivre dans des centres d'imagerie transylvains qui ont gardé les pochoirs, les modèles et les recettes de colorants, les traditions locales artisanales, les artistes contemporains ont essayé aussi, par l'intermédiaire de la technique propre à la peinture sous verre traditionnelle, de rendre leur vision personnelle dans des œuvres modernes. Quelquefois c'est le coloris caractéristique à une école qu'ils utilisent. D'autres fois, c'est la composition dont ils s'inspirent : on reconnaît l'empreinte des peintres

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — Ada Ioanid, *La légende de Bucur*, fondateur de la ville de Bucarest, peinture sous verre

Poenaru dans la manière de distribuer les différentes scènes sur un panneau décoratif. Le contour large appartenant à l'école d'Ana Dej est facilement reconnaissable dans les œuvres actuelles de peinture sous verre monumentale. Un certain impressionnisme graphique, un imprévu dans les moyens d'expression, un emplacement étrange dans les peintures de Florin Ciubotaru nous rappellent les scènes du « Jugement dernier » exécutées par les peintres imagiers de Cioara.

Les éléments décoratifs, le paysage, les personnages des icônes sous verre se retrouvent dans l'actualité. Saint Georges, rendu d'une manière décorative par l'école de Făgăraş, qui a le pied à l'étrier en forme de tige et la pèlerine flottant au vent telle une immense feuille, devient le prince charmant dans les réalisations actuelles illustrant les héros des ballades populaires, tout comme la jeune princesse délivrée du dragon devient la belle princesse des contes et légendes roumaines. Le soleil et la lune sont passés tels quels des icônes de Sibiu dans des peintures sous verre, des mosaïques et des grands panneaux décoratifs en tissu imprimé. Saint Elie sur son char de feu est devenu le postier des œuvres d'Ada Ioanid.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Constantinople, avec ses murs crénelés et ses contreforts, offre l'image d'une vieille forteresse où on enfermait les chefs rebelles du peuple opprimé [8].

Les maisons paysannes de Transylvanie, les paysans en costume populaire, les fileuses rappelant Eve, les paysans qui labourent la terre empruntant les traits d'Adam, les bergers en pelisse de mouton de la Nativité ou ceux qui jouent de la flûte sont adoptés par l'artiste décorateur dans des compositions à sujet folklorique, sans avoir à subir aucune retouche.

Les éléments décoratifs d'origine orientale passent dans la production contemporaine par l'intermédiaire de la peinture sous verre paysanne, dans une vision populaire pleine de saveur: les oiseaux du paradis, l'arbre du péché avec ses feuilles en forme de palmettes et son serpent enroulé tout autour, les figuiers de « L'Entrée dans Jérusalem » se retrouvent dans les mosaïques de Nora Steriadi, les émaux peints et les cloisonnés exécutés dans les ateliers du Patriarcat Roumain ou dans les peintures sous verre.

Pour des compositions modernes aussi on emprunte directement des personnages, des éléments du costume citadin, de l'architectonique urbaine et de la décoration baroque qui figurent également, d'une façon imprévue, dans d'anciennes icônes paysannes, ce qui donne un cachet spécial à ces œuvres contemporaines. Sur une icône sous verre du village de Recea — Făgăraş, des volutes contorsionnées, propres à l'architecture du baroque tardif transylvain, enlacent des torses statuaires de femmes tenant la corne d'abondance et servant comme support à quelques saints du plus strict caractère traditionnel, qui semblent eux-mêmes étonnés de la compagnie dans laquelle ils se trouvent. Saint Elie, dans un compartiment du registre inférieur d'un *prăznicar*, œuvre d'un Poenaru, d'exécution rigoureusement conforme aux dogmes, tient accroché à son bras un parapluie, au lieu de conduire son char porteur d'éclairs et d'orages. Cette manière d'associer des éléments étrangers au milieu rural à une décoration populaire est pleine d'humour et les artistes contemporains l'adoptent parfois. Elle donne du piment à des sujets qui marquent justement les discordances propres à la transition du milieu rural au milieu urbain et confère à la peinture sous verre un humour qui nous rappelle celui de notre grand dramaturge Ion Luca Caragiale. « Moşii » [10] et toute l'atmosphère savoureuse des baraques à miracles, les photos « à la minute », les guirlandes de fleurs en papier vivement coloré, les éléments de bazar oriental du sud-est de l'Europe, passent d'une production inspirée par le folklore faubourien bucarestois dans la production de Ioana Sturza avec « Les plus belles filles », « Souvenir et amour », « La femme-sirène », « Les fiancés chez le photographe » rendus dans un coloris cru, sur les calendriers et les petites pièces destinées à la décoration de l'intérieur.

Fig. 8. — Mara Biscă, *Le couple*, peinture sous verre

Les peintres populaires ont parfois reproduit ou interprété à leur manière des compositions empruntées aux grands maîtres de l'Occident, qui leur sont parvenues à travers des reproductions. D'autres fois, ils sont allés peindre des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

églises ailleurs qu'en Transylvanie, comme le prêtre Nicolae du village de Poplaca — Sibiu, au monastère de Curtea-de-Arges. Ces peintres, dont le bagage traditionnel s'est enrichi de nouveaux éléments étrangers, ont apporté à l'œuvre locale paysanne un renouveau qui est passé, en tant que décoration, costume, conception compositionnelle, dans des œuvres contemporaines.

Bon nombre d'icônes sont reproduites de nos jours par des artistes-décorateurs. Ce fait a rendu plus facile la réalisation de quelques ouvrages de peinture sous verre où l'on distingue une similitude évidente entre les pièces paysannes religieuses et celles des artistes cultivés, à caractère laïque, sans que ce changement nous produise une fâcheuse impression. On peut reconnaître, dans « La belle du village » de Poiana-Sibiului, richement habillée de son archaïque pelisse garnie de fourrure de loutre, tenant une fleur épanouie à sa main droite et nimbée de la coiffure aérienne du *pahiol* [11] — aussi bien à l'attitude, qu'à la composition et au coloris — « La Sainte Vierge » dans toute sa majesté, telle qu'elle est rendue par les peintres du même village dans l'image d'un idéal de beauté locale. Par l'application d'une plaque métallique dorée sur la couleur encore humide, l'artiste contemporain obtient une sorte de diffusion du contour et de la couleur. Par cette sorte de trucage la réalisation moderne acquiert l'apparence, courante pour les icônes paysannes sous verre, due aux vapeurs dégagées par les fours et les poêles rustiques.

Il arrive quelquefois que le peintre paysan ait exprimé dans son œuvre un point de vue identique à celui recherché plus tard par le peintre moderne, et que celui-ci trouve dans l'œuvre rustique les éléments nécessaires à la représentation de sa propre vision. Le peintre Ţuculesco emprunte parfois des éléments de la peinture sous verre qu'il répète jusqu'à l'obsession ; d'autres fois il remplit un paysage de fleurs caractéristiques à la peinture sous verre paysanne ; l'ambiance chromatique contribue elle aussi à donner l'impression d'une parenté entre l'œuvre de ce grand artiste et la peinture des artistes populaires transylvains. Le contour appuyé des grandes fleurs encercle de larges touches de couleurs plates et éclatantes et confère une certaine simplicité à l'expression de l'essentiel dans l'œuvre de quelques-uns de nos peintres modernes, ce qui constitue aussi le charme de certaines peintures sous verre paysannes. Ce sont des éléments qui ont contribué à la compréhension de la peinture sous verre rustique par la critique d'art actuelle et qui ont rendu d'autant plus facile leur pénétration dans l'art décoratif contemporain.

Par l'intermédiaire de la peinture sous verre, Aurelia Ghiaţă, la doyenne des artistes tapissiers roumains, obtient la vibration particulière du fond ornemental — qu'elle réalise au métier à tisser par le mélange de la laine colorée et du fil métallique d'or et d'argent — dans un coloris de nuances pastel rehaussé par l'éclat de la feuille métallique. C'est également dans cette technique de travail qu'ont été exécutés quelques essais dans le genre du vitrail qui réunissent plusieurs pièces peintes sous verre, chacune ayant son propre sujet inspiré du folklore, assemblées par un mélange de plomb et d'étain. Quelquefois aussi, l'artiste contemporain essaye de transposer en peinture sous verre sa vision personnelle de peintre de chevalet, telle Vanda Sachelarie-Vladimirescu. D'autres fois, le sculpteur s'évade du périmètre grave du marbre et du bronze vers la peinture sous verre. « Les fiancés », composition de Mara Biscă inspirée par une ancienne croix en bois sculpté du « pays des Vide » [12], paraissent jaillir de la terre même de notre pays dans la simplicité rustique de leurs silhouettes héraldiques. « La légende du haïdouc Toma Alimoş », monumentale œuvre sculpturale, nous est présentée aussi dans la peinture sous verre, pleine d'une âpre vigueur. Dans des peintures sous verre contemporaines finement travaillées se retrouve également le caractère

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

miniatural des anciennes enluminures de manuscrit du temps d'Etienne le Grand. Le géométrisme des figures anthropomorphes des jupes du costume féminin de la Petite Valachie, l'éclosion florale de ceux de Bucovine, la force d'expression de la décoration entaillée dans les portes de Maramureş tout comme d'autres sujets inspirés des différents genres de notre folklore plastique passent dans la peinture sous verre moderne. Des éléments d'origines différentes sont, selon la conception de l'artiste, souvent rapetissés, quelquefois agrandis d'une façon obsédante et inclus dans des compositions décoratives. C'est cette diversité même qui constitue l'une des richesses artistiques de cette catégorie de l'art décoratif contemporain roumain.

Les dernières années, la peinture sous verre a trouvé des applications d'une grande portée dans la réalisation de panneaux monumentaux d'une remarquable valeur artistique, destinés à l'embellissement des édifices publiques et des unités hôtelières comme ceux, entre autres, de Piatra-Neamţ, peints par Michaela Eleutheriade. La tendance principale de cette interprétation du folklore plastique est, en premier lieu, un décorativisme qui rappelle celui des tapis paysans — les oiseaux sur « l'arbre de la vie » propres aux tapis olténiens, etc. — rendus par le pinceau de l'artiste. D'autre part on réalise dans le genre de la décoration figurative caractéristique à la tapisserie et avec un éclat spécifique aux œuvres en mosaïque, de grands panneaux à thèmes variés. D'immenses motifs géométriques s'inspirent de la vision du grand Brâncuşi, qui marque de son empreinte grand nombre d'œuvres modernes.

Pour représenter nos diverses unités muséales, qu'on rencontre à présent jusque dans certains villages, la carte peinte sur verre possède toutes les qualités requises de clarté, de minutie et d'éclat. Les centres de la céramique populaire roumaine, les costumes des différentes provinces, les unités coopérativisées à caractère artisanal, etc., sont indiqués par des miniatures qui respectent la spécialité ethnographique du caractère varié de notre art national. Au même chapitre on pourrait citer les réalisations similaires destinées aux agences de voyage qui présentent nos centres historiques, artistiques et touristiques d'une manière attrayante, comme la peinture sous verre en est capable. Les clubs, les nombreux magasins pour enfants, les pâtisseries, les caves à vins, les restaurants, etc., emploient des panneaux peints sous verre dans lesquels sont déployées les possibilités décoratives illimitées de la peinture sous verre, de ses éléments ornementaux, compositionnels et chromatiques, appropriés à la destination des bâtiments mêmes où ces panneaux se trouvent, telles les scènes tirées des « Souvenirs d'enfance » de Ion Creangă dans les magasins destinés aux enfants.

La peinture sous verre contemporaine constitue indubitablement un succès de l'art décoratif roumain, malgré le caractère de « mode » qu'elle peut présenter à un moment donné et les facilités d'expression que sa technique même met à la disposition des artistes en quête de solutions faciles, ce qui peut aboutir à des ouvrages qui sentent l'improvisation.

Dans beaucoup de ces œuvres l'inspiration populaire n'est pas diluée, mais bien au contraire, elle manifeste une sensibilité pleine de vigueur. Pour quelques artistes, c'est la profonde connaissance des icônes sous verre qui les a aidés à réaliser des œuvres d'un caractère très moderne et en même temps d'une qualité décorative remarquable. Évidemment, ce qui compte dans l'œuvre contemporaine c'est la manière dont l'artiste moderne, en s'inspirant du folklore, nous fait sentir la force individuelle de son talent. Les effets plastiques de la peinture sous verre sont utilisés par les artistes d'aujourd'hui exactement comme, d'ailleurs, ils l'ont été dans le passé par nos grands maîtres : on connaît les peintures sous verre de Tonitza et les mosaïques de Nora Steriadi inspirées de notre art populaire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Au milieu du grand essor actuel de l'art décoratif roumain, la peinture sous verre apporte sa précieuse contribution à l'embellissement de notre vie, ainsi qu'à l'éducation artistique de notre peuple dans un esprit national.

Notes

[1] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Bucarest, 1934.

[2] « Toile fondue » — voile fin de coton, d'aspect arachnéen, réalisé dans les métiers à tisser paysans.

[3] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, Bucarest, 1936.

[4] Peinture sous verre — Hinterglasmalerei : I. C. Brăiloiu, *Les icônes paysannes roumaines peintes sous verre (L'école de Fagarach)*, dans « Formes et couleurs », nº 1, Bucarest, 1945 ; C. Irimie, *Neue Untersuchungen über die Hinterglasmalerei in Siebenbürgen*, dans « Forschungen zur Volks- und Landeskunde », nº 2, 1959.

[5] « La Maison de la création populaire » — institution qui a comme objectif de conserver les anciennes traditions folkloriques et d'encourager les créateurs populaires actuels.

[6] Les *glăjării* — anciens ateliers rustiques où l'on fabriquait le verre d'une manière rudimentaire.

[7] « Le Fonds Plastique » — institution dans les ateliers de laquelle des artistes travaillent des objets d'art décoratif et appliqué.

[8] Les « haïdoucs » — rebelles qui dans le passé luttaient contre l'autorité abusive et protégeaient les opprimés.

[9] Le *prăznicar* — icône illustrant les fêtes religieuses de l'année, qu'on met sur le proscunétaire le jour où l'on fête un saint ou un événement religieux.

[10] *Moşii* — foire annuelle qui a lieu en automne, après la rentrée de la récolte et dont le nom est lié aux aumônes qu'on faisait pour les ancêtres *(moşi)*.

[11] *Pahiol* — coiffure de fête des paysannes de la région de Sibiu.

[12] *Ţara Videlor* — région de la Transylvanie centrale.

CHOIX D'ÉTUDES CONCERNANT LA PEINTURE SOUS VERRE PAYSANNE DE ROUMANIE

N. Cartojan, *Mîntuitorul şi viţa de vie*, dans « Arta şi tehnica grafică », nº 1, 1937.

L. Constante, *Iconarul Savu Moga*, dans « Boabe de griu », III, 1932.

D. Dancou, *Une vaste enquête sur la peinture sur verre*, dans « La Roumanie nouvelle », Bucarest, 1958.

I. et D. Dancu, *Pictura populară din Nicula*, dans « Steaua », nº 7, 1966.

I. C. Ioanidu et G. G. Rădulescu, *Icoane pe sticlă*, dans « Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice », 1942.

N. Iorga, *Vechea artă religioasă la români (L'art ancien religieux des Roumains)*, Vălenii-de-Munte, 1934.

C. Irimie, *Icoanele pe sticlă, gen al artei populare româneşti*, mss., 1967, pour le « Traité de l'histoire de l'art populaire ».

Cornel Irimie — Marcela Focşa, *Icoane pe sticlă*, Bucarest, 1968.

I. Muşlea, *La peinture sous verre chez les Roumains de Transylvanie*, dans « Art populaire ». Ier Congrès international des arts populaires, Prague, 1928, Paris, 1931, tome II.

G. Oprescu, *Peasant Art in Rumania*, Bucarest, 1938.

Gh. Pavelescu, *Pictura pe sticlă la români*, dans « Revista Fundaţiilor », Bucarest, 1945.

I. D. Ştefănescu, *Iconografia şi studiile de artă religioasă*, dans « Revista istorică română », XV, 1945, Bucarest.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EDOUARD DE MAX

Anca Costa Foru

En février 1969 on a fêté le centenaire de la naissance d'un artiste d'exception : en effet il y a eu un siècle cette année que De Max naissait à Jassy, en Moldavie. A l'occasion de cet anniversaire nous nous bornerons ici à retracer la vie de cet acteur roumain qui s'est établi et a travaillé toute sa vie à Paris.

Les rapports artistiques entre la France et la Roumanie, même schématiquement indiqués, témoignent d'une longue tradition : ils se rattachent à l'époque où l'histoire du théâtre roumain n'était qu'à ses débuts. Dès la fin du XVIIIe siècle, des troupes théâtrales françaises, en route vers Odessa ou vers Constantinople, s'arrêtent souvent pour donner des représentations à Bucarest et à Jassy. Il n'est pas rare que certains artistes figurant dans ces troupes s'établissent chez nous pour y demeurer le reste de leur vie (les frères Foureaux, les Valéry, Victor Boireaux Delmary, Al. Gatineau, etc.[1]).

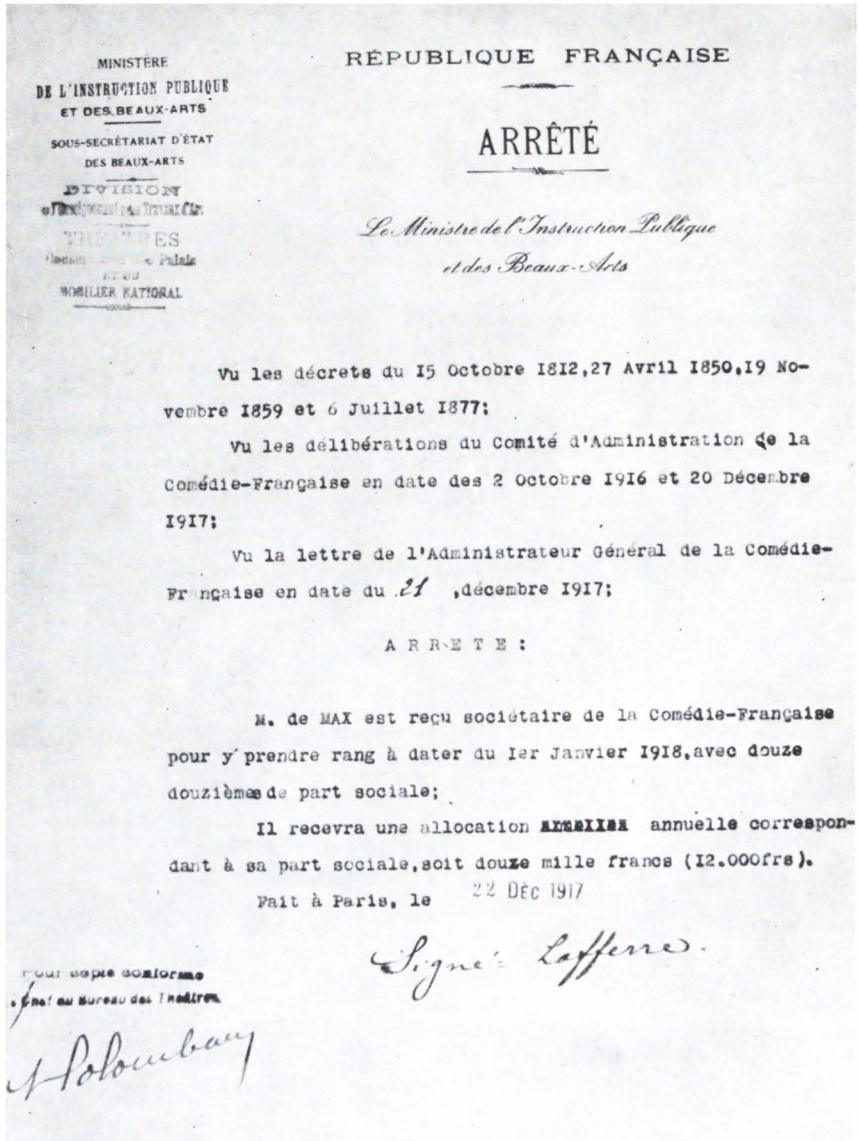
Evidemment les troupes françaises ne sont pas les seules à traverser le pays : des formations allemandes, hongroises, bulgares, des artistes italiens se partagent les faveurs d'un public en général enthousiaste, qui préfère pourtant les spectacles français : une publication allemande (« Bukarester Deutsche Zeitung », 1856, 6 oct.) remarque avec dépit la « gallomanie » des Roumains.

La qualité de ces flexibles troupes de tournées s'améliore avec le temps et, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, des noms de plus en plus connus sont signalés : Pierre Levassor, du Théâtre Palais-Royal de Paris, en 1860 ; la troupe dirigée par Raphaël Félix, frère de Rachel, l'illustre tragédienne, directeur du Théâtre de la Porte Saint-Martin de Paris, en 1866. Après 1880, presque tous les grands comédiens français ont inclus la Roumanie pour le moins une fois dans leurs itinéraires, mais la plupart y revinrent à plusieurs reprises : la velléitaire Sarah Bernhardt, certaine de ses dons et de son métier, fit une halte à Jassy en 1881, pour n'y reparaître qu'en 1893, quand elle joua aussi à Bucarest ; elle devait revenir en 1904, en 1908. Les frères Coquelin se firent connaître en Roumanie en 1887 et 1892 (Constant), en 1895 (Ernest, dit Cadet). Le Théâtre Libre et Antoine, son passionné animateur, y donnèrent *Les revenants* (1894), en ouvrant de la sorte la scène roumaine à Ibsen. Réjane fut à Bucarest en 1897 une première Nora. En 1896 ce fut Suzanne Reichenberg qui vint. En 1894 la riche poésie dramatique de Mounet-Sully provoqua une vive impression ; il était accompagné de Mme Segond Weber. Quelques années plus tard, en 1899, il revenait une seconde fois. Au début du XXe siècle, Lugné Poë et Suzanne Desprès firent la chaîne : ils furent applaudis en 1906, 1907, 1908, 1909, 1911, 1915.

A l'inverse, les voyages en France des acteurs roumains resserrent les liens entre les deux pays et constituent une tradition qui n'a jamais été interrompue. Sans exception tous ceux de nos acteurs qui ont réfléchi à leur art avec une obstination extrême se sont formés à l'école parisienne. Matei Millo (1814—1896), parmi les premiers, aurait même joué en France : à Paris, au Théâtre Bobino, peut-être aussi à Lyon [2]. En pleine formation intellectuelle, Mihail Pascaly, Ştefan Vellescu,

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 199—203

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



MINISTÈRE
DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS
SOUS-SECRÉTARIAT D'ÉTAT
DES BEAUX-ARTS
DIVISION
THÉÂTRES
MOBILIER NATIONAL

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

ARRÊTÉ

Le Ministre de l'Instruction Publique
et des Beaux-Arts

Vu les décrets du I5 Octobre I8I2,27 Avril I850,I9 Novembre I859 et 6 Juillet I877;

Vu les délibérations du Comité d'Administration de la Comédie-Française en date des 2 Octobre I9I6 et 20 Décembre I9I7;

Vu la lettre de l'Administrateur Général de la Comédie-Française en date du 21 ,décembre I9I7;

A R R E T E :

M. de MAX est reçu sociétaire de la Comédie-Française pour y prendre rang à dater du Ier Janvier I9I8,avec douze douzièmes de part sociale;

Il recevra une allocation annuelle correspondant à sa part sociale,soit douze mille francs (I2.000frs).

Fait à Paris, le 22 Déc 1917

Signé: Lafferre.

Pour copie conforme
Chef du Bureau des Théâtres

1. La nomination de De Max sociétaire de la Comédie-Française

Neculai Luckian, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, Constantin Nottara, Petre Liciu, Petre Sturdza, Ion Livescu, pour aboutir à Edouard de Max, à Marie Ventura, tous ont été marqués par l'éclairage de Paris, où l'art dramatique était le plus divers, le plus prospère, le plus en vogue. Certes un artiste comme De Max a accéléré un processus existant à des niveaux et sur des plans différents, mais il a aussi été un produit de ce processus, le produit d'incidences et de reflets, directs ou indirects, déjà accomplis.

Edouard de Max est né à Jassy le 14 février 1869. Son père, Emile Max, médecin, s'était fait connaître par différentes publications : un cours d'obstétrique, un livre sur le régime diététique, une monographie sur la fièvre puerpérale, etc. La mère, dont l'artiste gardait l'image d'une jolie femme en crinoline verte [3], appartenait à une famille de boïards. Après 1880, les Max déménageaient de Jassy pour se fixer à Bucarest. Edouard, qui avait été à Jassy un piètre élève [4], fut envoyé en pension à Ouchy, en Suisse. Il revenait à Bucarest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en 1884, mais pour en repartir bientôt: cette fois-ci pour Paris. Il avait à peine 17 ans quand il fut présenté à Got, doyen de la Comédie Française et professeur au Conservatoire. Il suivit les cours du Conservatoire, fut l'élève de Worms, l'acteur français qui avait passé dix années en Russie, entre 1865 et 1875. En 1891, en avertissant de certaines disponibilités encore lointaines, De Max remportait les deux premiers prix, de tragédie *(Hamlet)* et de comédie *(Gringoire)*, non sans susciter de véhémentes protestations: préférer un étranger, et encore De Max, à un Français, parut à Francisque Sarcey insupportable. Mounet-Sully, beaucoup plus accueillant aux nouveautés proposa, conciliant, et obtint de faire partager ce premier prix, si contesté, entre De Max et son contre-candidat, Lugné Poë (à l'examen celui-ci avait présenté une scène de *L'Avare*). Par la suite, Lugné Poë collabora avec De Max au Théâtre de l'Œuvre; ce fut grâce à lui que De Max interpréta à ce moment pour la première et pour la dernière fois Ibsen *(Rosmersholm*, avec Berthe Bady)[5].

Jules Martin, dans son dictionnaire consacré aux artistes, paru en 1895 *(Nos artistes, portraits et biographies*, Paris, 1895), enregistrait déjà le jeune Edouard-Alexandre-Max, dit De Max (p. 255); au texte il ajoutait une excellente photographie représentant l'artiste de profil.

De Max débuta à l'Odéon dans *Britannicus* (Néron), le 1er septembre 1891. En 1893 il passait au Théâtre de la Renaissance, dirigé par Sarah Bernhardt, y créait *Izeïl*, *Gismonda*, *La princesse lointaine*, incarnait Thésée auprès de Sarah-Phèdre en grande soliste *(Phèdre)*; plus tard, au Théâtre Sarah-Bernhardt, il jouait *La dame aux camélias*, *Tosca*, *Hamlet* (1900), *L'Aiglon* (1902), *Le Typhon* (1911). Pourtant il revenait de temps en temps à l'Odéon (1897, 1907).

2. De Max (dessin de Jean Cocteau), extrait du volume *Portraits - Souvenir*, Paris, 1935, p. 156.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abandonnant le répertoire, De Max créa en 1911 au Théâtre Châtelet le rôle principal dans *La course aux dollars* (de Marson et Timmory), spectacle délirant, comportant l'éruption d'un volcan, un combat naval, etc., qui rapportait d'étonnantes recettes: dix mille à douze mille francs par soir. C'est à cette époque que De Max, qui s'était définitivement affirmé une personnalité rare, se laissa attirer par la revue, les spectacles-concerts, les variétés, le théâtre en plein air: il fit son apparition à La Cigale (1911); soutint « La grande saison de Paris », organisée par Gabriel Astruc, en jouant, avec Vera Sergine, Ida Rubinstein, Desjardins, etc., *Hélène de Sparte*, d'Emile Verhaeren (musique de Déodat de Séverac), *Salomé*, d'Oscar Wilde (musique de Glazounov, décors de Léon Bakst — 1912); dirigea la Théâtre de Variétés pendant la saison d'été (1912); participa en « vedette » aux grandioses représentations musicales des arènes de Béziers. Il fut un inoubliable Prométhée dans *Prométhée*, une tragédie lyrique qui comprend des parties chantées et des récitatifs, œuvre de Gabriel Fauré et dont le livret, en partie inspiré du drame d'Eschyle, est de Jean Lorrain et Ferdinand Hérold. Ce *Prométhée* sauva en quelque sorte les frais très coûteux de la mise en scène en plein air de Béziers, le seul spectacle à élever le taux des recettes jusqu'au bénéfice[6].

La guerre ramena De Max en Roumanie. A Bucarest on organisa en son honneur plusieurs festivals, à l'Athénée (en juin 1915), aux Arènes Romaines (en juillet 1915), des festivals franco-roumains au profit de la Croix Rouge française et belge et de « La famille du combattant ». De Max et Ventura y déclamèrent des vers *(L'Hymne au soleil* de *Chantecler* (E. Rostand), *La Marseillaise*, des poésies d'Hélène Văcăresco), interprétèrent des scènes d'*Andromaque*. De Max incarna le Génie latin dans le poème allégorique *La Chanson de la Roumanie*, récité en roumain, à part De Max, par Ventura, Lucie et Tony Bulandra, Agepsina Macri-Eftimiu. Il donna aussi — avec Tony Bulandra — un acte de *Hamlet*. Il projetait de jouer à Bucarest *Le Typhon* et *Manassé*, une pièce roumaine de Ronetti Roman, au cours de la saison théâtrale 1915—1915, avec la compagnie Voiculescu-Bulandra. On lui proposait aussi une pièce d'Octavian Goga, qui lui aurait permis de donner toute la mesure de son talent. Ces projets ne se réalisèrent pas car la Comédie-Française le rappela pour lui offrir une place de sociétaire.

Après un bref passage, dans une revue d'actualités: *Les Huns et... les autres*, au Théâtre Antoine, en 1915, pendant la guerre, quand les spectacles avaient lieu, non pas le soir, mais le jour, De Max entrait à la Comédie-Française. Il ne fut ratifié sociétaire qu'à partir du 1er janvier 1918, par un arrêté daté du 22 décembre 1917. De Max était le premier étranger à être admis sociétaire du Français. Bien qu'il vécût presque toute sa vie à Paris, qu'il fût classé « français » dans les ouvrages d'histoire du théâtre, les dictionnaires, etc., qu'il fût Chevalier de la Légion d'honneur, il n'est peut-être pas inutile de préciser que De Max resta « sujet roumain en son vivant », comme l'indique son testament. Il a d'ailleurs veillé à ce qu'on le considérât comme un messager de l'art roumain, il était toujours le premier à participer à toute manifestation culturelle roumaine.

Pendant les sept ans qui lui restaient à vivre, il domina la scène dans *Andromaque* (Racine), *Polyeucte* (Corneille), *Esope* (Banville), *L'Ami Fritz* (tirée de l'œuvre d'Erckmann-Chatrian), représentations de très grande allure, dans la fructueuse tradition de la Comédie-Française. Bien que très malade, De Max continuait à jouer; son dernier Oreste *(Andromaque)* a laissé un inoubliable souvenir à ses fidèles spectateurs, au point de solliciter spontanément leurs impressions au moment de sa mort prématurée[7]. Il mourut le 28 octobre 1924 à Paris, dans sa demeure de la rue Caumartin, 66. Un échange de condoléances entre Paris et Bucarest, le drapeau noir hissé au Théâtre-Français ainsi qu'au Théâtre National de Bucarest,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des articles consacrés à De Max dans tous les journaux marquèrent ce deuil. Ses cendres furent déposées au Columbarium Père Lachaise. En octobre 1926 elles furent transportées au cimetière Montparnasse, où, grâce à l'initiative conjuguée de la Légation de Roumanie et de la Comédie-Française, un monument funéraire fut élevé à la mémoire de De Max. Ce monument, œuvre de l'acteur et sculpteur Albert Lambert, ami du défunt, exprime sans doute, par sa masse pesante et sévère, une grandeur qui correspond à sa finalité. Emile Fabre, au nom de la Comédie-Française, évoqua le portrait de De Max, essayant d'analyser et de définir son originalité artistique, en y glissant l'éloge de l'esprit roumain « qui a pu nous donner tragédiens et tragédiennes, écrivains, poétesses ». Au cours de cette solennité, le discours d'Hélène Văcăresco fut l'hommage apporté par la Roumanie à la mémoire de l'artiste.

Un des caractères les plus surprenants du talent de De Max était sa facilité à s'assimiler tous les styles. Avec cette pluralité d'action qui est le propre des « grands», De Max — premier prix de tragédie et de comédie au Conservatoire, notons-le bien — s'affirma excellent et profondément original dans tous les genres qu'il aborda. Avec cette ignorance des codes et des formules, cette superbe, que lui reprochaient son perpétuel adversaire Sarcey, De Max attaquait ses rôles avec passion et sans complexes. Les rôles de De Max étaient une explosion de sentiments saisis à leur paroxysme, auxquels l'artiste donnait des accents d'éternité. Ce qui était hallucinant dans son théâtre c'était à la fois la construction, les dimensions du mythe, jamais absent de son jeu, l'état de crise, la poésie du langage, enfin une intensité dramatique qui naissait de l'amour de vivre de ses personnages aux instincts puissants confronté à leur soif de « surhumanité ».

Tour à tour sublime et bouffon, selon qu'il jouait la tragédie ou la comédie, il y avait encore un domaine où De Max était innombrable dans ses moindres détails: la poésie. Il savait extraire l'essentiel qu'enrobaient les vers, faire naître un état d'esprit, susciter, d'un accord de deux syllabes sonores accolées d'une certaine façon, tout un climat, tout un paysage. Chaque rythme avait son importance, chaque mot sa charge d'émotion propre. Des mélodies inattendues, rauques, des nuances phonétiques ineffables composaient le charme de ses récitations.

Sa démarche, ses attitudes étaient imposantes. Sa taille élancée y contribuait, ainsi que son visage noble, ovale, au front haut, au regard riche d'expression, fascinant. Sa voix était d'une puissance énorme et d'une étendue prodigieuse, rompue à toutes les difficultés, une voix un peu âpre, faite pour la tragédie ou l'épopée: elle donnait aux accents tragiques, aux sévérités, une incomparable grandeur. Mais elle savait se plier aux exigences des répliques légères et devenir un badinage quand il le fallait. Jean Cocteau comparait De Max à « l'océan, dont il avait les gestes, la rumeur et le glauque . . . »[8] et l'image de cette force de la nature, imprévisible, excessive, colossale et merveilleuse, persiste dans notre mémoire.

Notes

[1] LELIA NĂDEJDE, *Tournées de troupes étrangères à Bucarest et à Jassy entre 1850 - 1877*, dans « Revue roumaine d'histoire de l'art », III, 1966, p. 165.

[2] MIHAI FLOREA, *Matei Millo*, Bucarest, 1966, p. 63—64.

[3] *Souvenirs de De Max*, dans « Rampa », 1924, 1er novembre.

[4] RUDOLF SUȚU, *De Max élève au Lycée National de Jassy*, dans « Iașii de odinioară », II, 1928, p. 234.

[5] *Souvenirs de De Max, loc. cit.*

[6] CAMILLE SAINT SAËNS, *Les arènes de Béziers*, dans *Ecole buissonnière*.

[7] SCARLAT FRODA, *De Max*, dans « Rampa », 1924, 1er novembre; lettre signée Anne Robert sur le dernier rôle de De Max, dans « Rampa », 1924, 15 novembre.

[8] JEAN COCTEAU, *Portraits — Souvenir*, 1900 - 1914, 1935, p. 155.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE THÉÂTRE EN MOLDO-VALACHIE AU XIXe SIÈCLE VU PAR LES ÉTRANGERS

Olga Flegont

En 1879, un diplomate français, Charles de Moüy, qui avait voyagé dans les Principautés Roumaines en route vers Constantinople et Athènes, commençait son livre en ouvrant les portes d'un Orient romantique, bouillant et dense: « cette Babel que nous appelons l'Orient où se retrouvent et se mêlent tous les types, toutes les langues, toutes les mœurs et toutes les formes de la pensée ou de la fantaisie humaine dans un désordre qui a son harmonie »[1]. L'Orient immobile, image d'une civilisation fermée sous les signes et les symboles qui achevaient une histoire millénaire, n'existe plus. Au contraire, soumis à l'illustre tradition du romantisme, il apparaît comme un processus vivant, plein d'imprévu et de mouvement, où les contrastes abondent.

Pour les voyageurs étrangers qui parcouraient les parages de la Valachie et de la Moldavie, l'imprévu souhaité consistait justement à rencontrer dans la réalité vivante les images issues de cette vision romantique. Ils arrivaient munis d'idées préconçues, imbus de préjugés hérités de la civilisation de l'Occident, espérant découvrir des espaces merveilleux et des temps oubliés, rêvant d'un monde inconnu, et d'autant plus d'un monde qui ressemble à leur chimère, d'un monde imaginaire, de manière que paysages, saisons, histoire, mœurs et traditions de ces lieux, la société et le climat spirituel fussent recomposés en tableaux pittoresques, où la lumière est fulgurante, crue, instantanée. Ni contemplation, ni méditation. Les contrastes s'inscrivent entre des points extrêmes: « amère pauvreté », et « luxe triomphant », dans ces contrées où « il paraît que l'Asie et l'Europe se touchent »[2]; c'est le leitmotiv des descriptions qui se réfèrent à cette époque. Et les comparaisons oscillent aussi entre des points extrêmes: d'une part, Paris et les métropoles de l'Occident, de l'autre, une livresque, miraculeuse Byzance, couverte de paillettes d'or, enveloppée d'arômes. Mais le temps des pérégrins était passé. Le carosse tiré par des cerfs apprivoisés, aux cornes dorées et parsemées de pierres précieuses, du prince Nicolas Mavrogheni s'en allait vers la légende, et seulement la fougue de l'imagination aurait pu retrouver en Moldo-Valachie une illusoire, refluée Byzance.

Durant un siècle, on a imprimé à l'étranger de nombreux livres, des journaux de voyage ou des études d'histoire, de géographie et d'économie. Ils étaient écrits par des érudits et des diplomates étrangers — consuls et ambassadeurs —, souvent membres des Académies étrangères, parfois par des envoyés spéciaux — observateurs et correspondants —, d'autres fois par des gens qui voyageaient pour le plaisir ou qui y passaient par hasard. Ne nous leurrons pas: au-delà du coloris romantique, au-delà des feux d'artifice qui sont quelquefois de circonstance, demeure l'œil froid, lucide, distant ou amical de l'homme de science ou de l'homme de lettres — économiste ou statisticien, ethnologue, philologue, historiographe, journaliste —, le plus souvent de l'homme de bonne foi, envoyé pour enregistrer et communiquer des données, des informations documentaires, des états d'esprit. L'objectif de la diplomatie occidentale s'était dirigé vers les Principautés Rou-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

maines, les événements de politique européenne ayant amené au centre de son attention une nouvelle zone à explorer, à étudier. Ni contes orientaux de Mille et une Nuits, ni voyages fantasques d'un Zadig. Le substratum de ces ouvrages se révèle plus prosaïque et surtout pratique.

Bien qu'admirables essais littéraires ou savants et méthodiques traités, comme œuvre historique leur valeur est toute relative, l'interprétation des faits souvent harmonisée aux préjugés à la mode, les choses évaluées avec condescendance. Ce qui est à remarquer toutefois, indifféremment des ressentiments, des préjugés ou des élans conventionnels, au-dessus de la subjectivité de leurs auteurs, c'est qu'il y a dans tous ces écrits l'intuition, continue et constante, du sens historique, de la phase de transition; on saisit le changement de la structure d'une société, *l'évolution*. Le mouvement, de prime abord, même si l'objet du mouvement reste indéterminé, la perspective dynamique et non le panorama statique et, implicitement, les démarrages brusques et violents et non pas le lent cours du cycle ou la permanence historique. Si l'on ne discerne pas clairement ce qui en effet se transforme, ce qui l'emporte et ce qui se meurt, on ressent la force vitale, la vigueur de la transformation et le tumulte qui confond les contraires. Mais, comme l'œil qui regardait, de dehors et d'au-dessus, était étranger, tout sera vu dans des proportions surdimensionnelles, dans un mouvement accéléré, en bourrasques.

Devant les étrangers, qui ont connu la Moldo-Valachie au XIXe siècle, tout s'y passait comme sous l'empire d'une romantique métamorphose. Ils se seraient émerveillés de même en voguant parmi les îles du Pacifique et plongés, de la même manière, dans la contemplation de l'antiquité hellénique ou de l'époque élisabéthaine. Si leurs ouvrages restent toujours une source documentaire attrayante et incertaine, ils provoquent quelquefois à la lecture, pas trop souvent, une perçante sensation de vie et de vrai, qui peut illusionner sur la réalité historique. En substance, ces livres sont des documents — comme tous les documents à la fin des fins — qui dépeignent une histoire surprise sur le vif et, par conséquent, non pas telle qu'elle a été, mais telle que leurs auteurs l'ont vue et l'ont vécue. Et, comme souvent, nos connaissances des choses sont plus fortes que leurs formes réelles, il arrive, qu'on le veuille ou non, que certains aspects s'effacent dans l'ombre, tandis que d'autres sont retenus sous une lumière artificielle, éblouissante.

Néanmoins le singulier climat théâtral que les voyageurs étrangers ont rencontré en Moldo-Valachie ressort — bine que par fragments isolés — de leurs écrits et, partant, peut être reconstitué. Or, justement la reconstitution intégrale du climat des influences et des contrastes dans lequel se développent le théâtre et la société compose des zones concentriques, à l'intérieur desquelles on peut attraper et figer, dans le réseau de l'analyse historique, le phénomène vivant, mobile, pulsatile du théâtre de l'époque; tellement vivant, qu'en l'absence de ce cadre, qui lui donne du relief et de la profondeur, il apparaîtrait comme un jeu de lumières, fuyant, ondoyant. Il y a, dans l'histoire du théâtre, certaines phases, lorsque l'évolution, les caractéristiques et les valeurs de l'art théâtral ne peuvent être saisies, comprises et aimées qu'après l'acte préliminaire de la *reconstitution*. Tout particulièrement dans ces phases de transition, troubles et indécises, la recherche ne retrouve plus l'ample et calme déploiement du phénomène d'art, mais des étincellements éphémères et des aires assombries. Dans de pareils moments, le spectateur étranger, le témoin de dehors, indolent, nonchalant, le témoin neutre, et ironique, intervient comme un facteur d'équilibre, apportant outre le pittoresque, un plus de critériums dans la reconstitution d'un *panorama*, toile de fond pour le pa-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Etienne-Adolphe Billecoq, Consul de France à Bucarest vers 1843. Gravure sur bois d'après Charles Doussault (*Album moldo-valaque ou guide politique et pittoresque, à travers les Principautés du Danube* [par A. Billecoq], Paris, 1848. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

rement du spectacle d'époque. La ville, les gens, les divertissements, le théâtre, le public, les soirs de spectacle, rarement les pièces jouées et les comédiens, l'art de la mise en scène ou du comédien, ce sont des thèmes pour lesquels les ouvrages des étrangers ont la valeur de documents insolites concernant l'histoire du théâtre roumain. Et leur caractère insolite réside non seulement dans le charme inattendu des descriptions, mais encore dans les si vifs éléments de reconstitution d'un climat théâtral singulier, et surtout dans l'angle nouveau où un phénomène indigène est inscrit par l'optique de l'Europe occidentale.

✧

Au milieu du XIXe siècle, le voyageur étranger passe le Danube à Giurgiu et continue sur Bucarest en voiture, cortégé de nuages de poussière, aux cris farouches des postillons, « avec la fougue d'un coup de vent; vous ne roulez pas sur la terre, vous la rasez comme une hirondelle, vous perdez la respiration, et l'ouïe, et la vue...»[3], porté par de vieilles routes à ornières, par des champs déserts, « et tout le temps, tout près de vous, le long de cette plaine plate, sans chemins, le fil télégraphique qui relie Bucarest à Vienne et à Constantinople »[4]. Dès le premier contact, les contrastes surgissent. Paisibles paysages où sous un ciel opalescent se fondent « les tons noirâtres de la terre et les nuances rousses des arbres à l'automne »; et, soudain, « le bruit, le mouvement, les couleurs brillantes d'un marché nomade installé sur les flancs d'une verte colline . . . Tout cela étincelle et se pavane au milieu des chariots attelés de bœufs gris à longues cornes; . . . un coin de la société orientale sombre et pittoresque, misérable et riche en couleurs », un ensemble « composé comme un lever de rideau »[5]. A la fin de l'été, dans la plaine monotone du Baragan, des volées de cigognes, des outardes, des touffes basses de broussailles courbées par le vent, les mêmes depuis toujours[6], comme les huttes des villages valaques, « recouvertes de paille, et que de loin on croirait de petites meules »[7]; mais à l'horizon brillent les toits pointus et les coupoles des églises de Bucarest, pareils à des paillons d'argent.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pendant l'hiver de l'année 1840, monsieur J. A. Vaillant, homme de lettres français, fondateur du Collège interne de Bucarest et membre de la Société orientale de France, a séjourné à Jassy, qu'il quitte au printemps pour voyager en Moldavie suivant l'itinéraire recommandé par Gheorghe Asachi: « et me voici cheminant, tantôt sur la grande route, tantôt par des chemins de traverse; ce matin à pied, ce soir à cheval; jusqu'ici en calèche de boïard, jusque-là en charrette de juif ou de moine; aujourd'hui croquant et bélître, demain fermier et grand seigneur, et cependant toujours moi, franc, joyeux, philosophe, partout et quand même »[8]. Jassy l'avait accueilli sans hautes neiges, ni ciel pur, englouti sous des brumes fumantes. Dans l'atmosphère fantasmagorique, l'église Golia lui parut, par un effet d'optique, une nef battue par la tempête, le monastère de Cetăţuia ayant des créneaux de frimas. L'été, entouré de forêts de chênes, de vignes et de monastères, avec ses maisons blanches et ses églises à tours pointues, comme des minarets, Jassy rappelle Alger vu de la haute mer[9]. Quelques années auparavant, on imaginait la même ressemblance, cette fois-ci entre Bucarest et Alger . . .[10] « Yassi, the capital of Moldavia, is a smaller but better-built town, containing many elegant houses built in the most modern style of European architecture »[11]; le coloris oriental y est apporté par les bains turcs, les pâtissiers grecs, les tentes de bohémiens. A Copou, c'est le calme, dans les profonds jardins silencieux, sous les voûtes de sapins, parmi les jets d'eau. Pour Adolphe Joanne, Jassy est « un immense village aux limites indéfinies, aux rues sans nom, aux mahalas (faubourgs) mystérieux »[12]. L'image devenant modèle à imiter, Bucarest sera changé de même en « immense bourgade » aux limites sans fin . . .[13]

C'est plaisant, peut-être, mais les œuvres des voyageurs étrangers, bien plus qu'une

Fig. 2. — Bucarest, vu de la Cour Brûlée, dessiné d'aprés nature par Michel Bouquet. Lithographié par Eugène Cicéri (*Album valaque. Vues et costumes pittoresques de la Valachie, dessinés d'après nature par Michel Bouquet et lithographiés par Eug. Cicéri, Férogio et M. Bouquet*, Paris, 1843. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Vue générale de Jassy, prise du Pont Nicolini. Lithographie d'après J. Rey (*Album de douze vues de la ville de Jassi, exécutées par J. Rey et dédiées à Son Altesse Le Prince Régnant de Moldavie par P. Muller — Lithograph...* [vers 1850]. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

résultante dont l'originalité s'ensuivrait à l'observation directe de la nature et des choses, sont parfois le fruit de la lecture attentive et appliquée des prédécesseurs. Plus on fouille ce summum de connaissances, plus on y découvre de grandeur et de faiblesse. La chasse aux images n'est pas le seul trait commun de ces auteurs, mais aussi l'obsession des contrastes maintes fois recherchés qui viendront vivifier les vastes panoramas d'époque et, d'ici, la manière allégorique choisie afin de recomposer un monde par juxtaposition des éléments antithétiques.

« La vie orientale, qui s'en va, et la vie européenne, qui la remplace se coudoient, se succèdent comme dans un panorama », écrivait Eugène Poujade, ancien consul de France à Bucarest, voyageur en Syrie et au Liban, en Albanie, en Grèce: « L'aspect de Bucharest me sembla étrange, c'est la ville des contrastes: on y voit des palais ou au moins de beaux hôtels et des masures affreuses, des équipages sortant des ateliers de Binder ou de Clochez et conduits par des cochers en grande livrée, puis d'énormes charrettes transylvaines renfermant un monde comme l'arche de Noé, traînées par huit, dix, vingt chevaux ou juments avec leurs poulains courant librement autour de l'attelage, des chevaux de race russe ou hongrois pleins de feu et de grands buffles à l'œil rouge, des élégants et des élégantes vêtus à la dernière mode de Paris et des paysans habillés comme les Daces il y a deux mille ans . . . »[14]. La métropole où « les équipages parisiens s'y croisent avec les brouettes d'osier et les monstrueux attelages de buffles qui traînent de barbares chariots » restera aussi pour Eugène Jouve, le rédacteur du « Courrier de Lyon », le même lieu étrange du bout du monde, « ramassis informe de riches magasins, de misérables baraques, de beaux hôtels, de monuments, de jardins, de landes et de marécages, qui occupe un espace presque aussi vaste que Paris et contient à peine autant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Vue générale de Jassy, prise à Copou. Lithographie d'après J. Rey (*Album de douze vues de la ville de Jassi, exécutées par J. Rey et dédiées à Son Altesse Le Prince Régnant de Moldavie par P. Muller — Lithograph...* [vers 1850]. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

d'habitants que la seule presqu'île lyonnaise »[15]. Encore un étranger reprend à son goût cette image: la ville est « un immense caravansérail dont la superficie égale celle de Paris et dont l'aspect est celui d'un bourg prodigieusement vaste », où « la foule s'est dispersée tout à son aise comme des marchands ambulants sur un champ de foire illimité »[16]. Le long des rues « qui s'allongent indéfiniment, comme d'immenses pattes d'araignée »[17], recouvertes d'une « vaste tenture de feuillage », les maisons blanches qui rappellent Madrid, les « maisons de sucre » aux murs blanchis à la chaux qui rappellent le style arabe ou le style des villas italiennes[18]; comme une vraie oasis, Bucarest est immergé dans les jardins luxuriants de sycomores et d'acacias, les jardins bucoliques d'où se lèvent l'or et le marbre des églises. A l'intérieur des spacieuses maisons des boïards « ... les ameublements sont d'un grand luxe; les tapis d'Aubusson y rivalisent avec les tapis de Smyrne; les meubles de Vienne le disputent aux produits de Paris; les porcelaines de Chine, de Hongrie, de Sèvres y sont entassées »; dans les faubourgs, un petit monde entier de piètres manoirs envahis par les clématites et la vigne vierge, un monde d'une étrange et inoubliable poésie, que le peintre français Charles Doussault évoque en 1854[19]; aux alentours du palais princier, énormes et lents, les buffles paissent et se baignent dans la fange. « La chaumière y avoisine le palais », conclut l'étranger, entraîné dans la ronde des contrastes: « tant de superflu et tant de dénûment! tant de luxe et tant de misère! »[20] Les mœurs orientales qui transpercent la mince couche d'habitudes occidentales font de Bucarest un modèle de contrastes[21]: « la ville n'était pas un pays, mais deux pays, et celui qui était

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

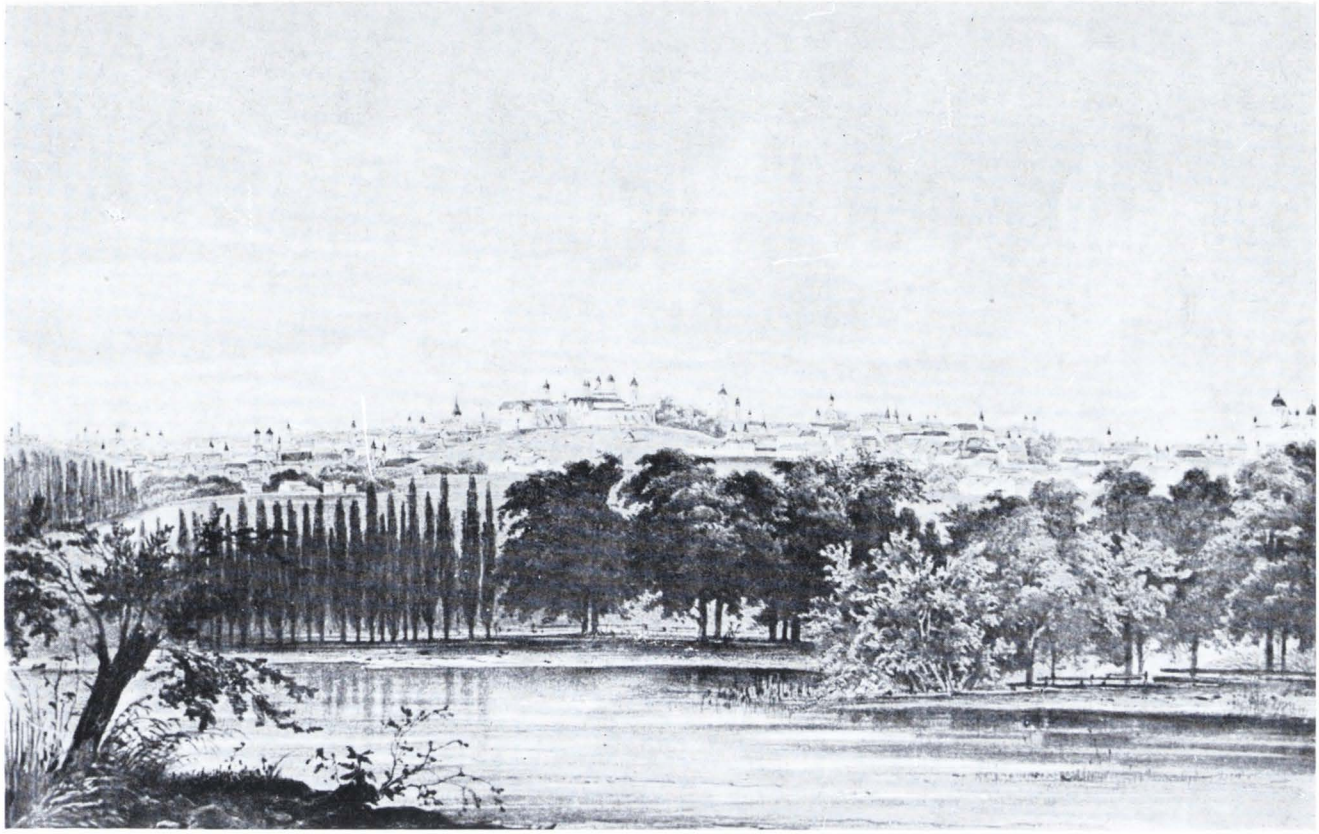


Fig. 5. — Bucarest, vu de la Colline de Filaret au milieu du XIXe siècle, dessiné d'après nature par R. Bielitz. Lithographié par Czerny (Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

en dessous ne se montrait pas dans sa pureté paysanne, mais sous la caricature des faubourgs, et au centre même gisaient encore les vestiges d'une copie de la décadence byzantine »[22].

Tout était envisagé sous le signe des contrastes. Si, par miracle, on survolait le pays, la ville vous apparaîtrait pareille à une poignée de points scintillants, surconcentrés dans un système astral à larges zones de ténèbres, comme écrivait le français G. Le Cler vers 1867, ou à « un îlot solitaire au milieu des surfaces incommensurables » ; nonobstant, au-delà des contrastes et des discordances, « quoi qu'il en soit, il y a une force et une vitalité très-visibles dans ce pays qui ressemble par certains côtés à une serre et par d'autres à des champs en friche »[23].

Au-dessus de tout, l'étranger sera ébloui par la vie frénétique de la ville, par la foule qui tournaille incessamment, par la somptuosité et l'opulence des parties de plaisir. Avant d'être retrouvé au théâtre, *le spectacle* est rencontré dans la rue, à la foire et au bal, dans les salons et à la promenade, tout autour, la vie même est un spectacle ahurissant et d'une folle allure, toute l'atmosphère qui vibre sous les yeux de certains européens venus d'autres contrées, d'autres climats, et qui ont vécu une autre histoire. « Imaginez-vous cette confusion, cette mêlée sauvage, tout ce chaos enragé et pittoresque, ce brouillement endiablé de maisons, de choses et de gens . . . l'image de Bucarest. Si vous jaugiez le tout, la ville dans son ensemble, comme il m'est arrivé à moi la première fois, en voiture, allant bon train par les rues, toutes ces formes, toutes ces couleurs, toutes ces choses se confondraient, de sorte qu'on ne pourrait percevoir des contrastes ayant un caractère déterminé ; aucune physionomie individuelle, mais l'impression que l'on éprouve devant un kaléidoscope roulant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

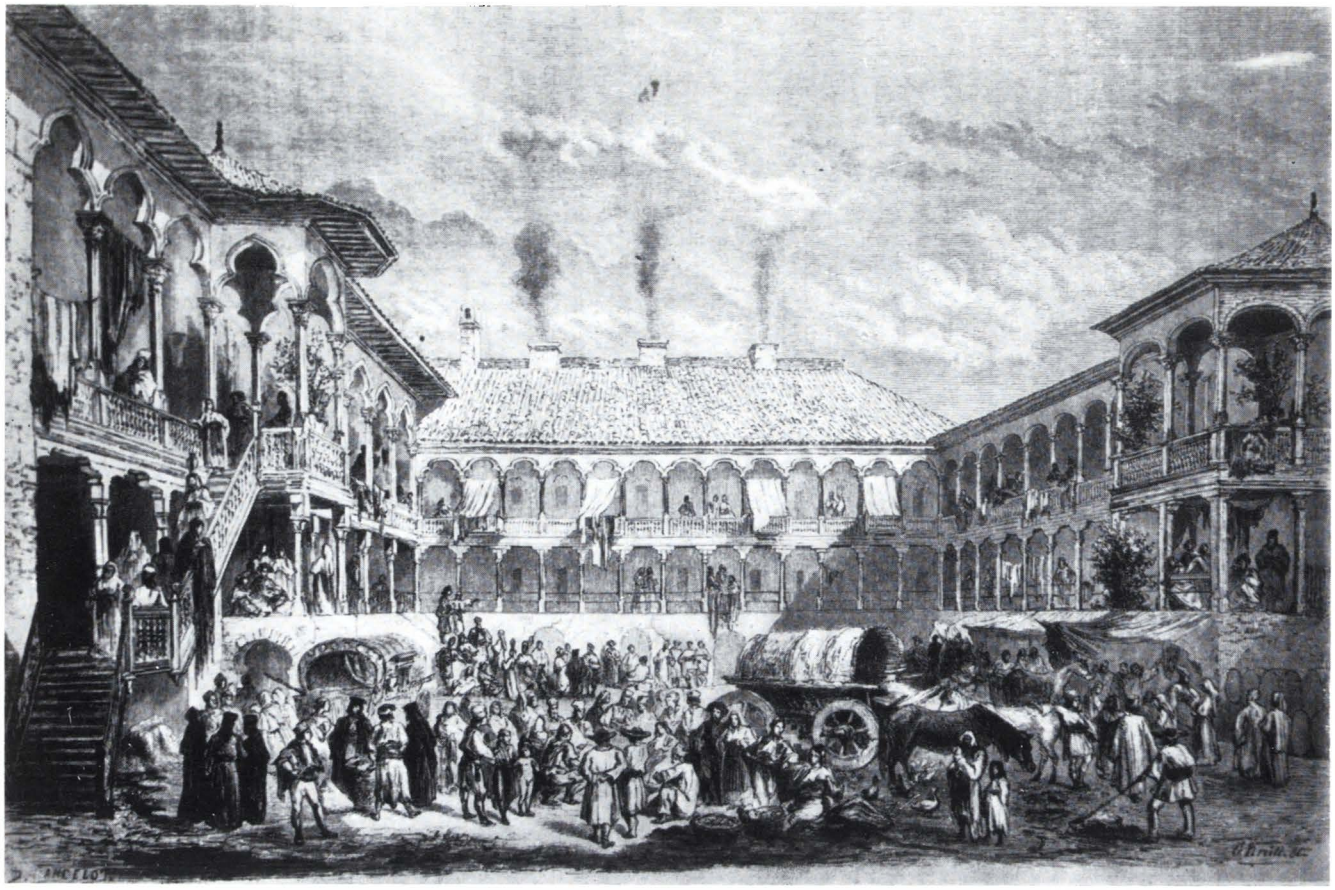


Fig. 6. — L'hôtel Manuk, ancien *han*, à Bucarest, vers 1860. Gravure sur bois d'après Dieudonné Auguste Lancelot (*Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*, Paris — Londres, 1868. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

à toute vitesse ». Et toujours Ferdinand Lassalle écrit sur les promenades, au printemps: « A la Chaussée, un beau parc vert où la musique militaire joue, une foule de voitures, qui passent et repassent afin que leurs occupants se fassent voir et puissent voir . . . je suis resté stupéfié: au moins quatre cents voitures défilaient. Et parmi elles, quels splendides équipages! Des gardes du corps albanais tout en or! Et les costumes des grecs! Et les laquais habillés de rouge, aux longues barbes blanches jusqu'à la taille! Et les dames, les dames, les dames! »[24]. A Bucarest, comme à Jassy, le coupé et la calèche sont l'emblème même de la vie citadine: « Gulliver avait, je crois, vu dans ses voyages un peuple qui était toujours à cheval. Je n'ai pas tant voyagé que Gulliver, mais j'ai vu un pays où on fait tout en voiture », exclamait Saint-Marc Girardin en 1836, dans le « Journal des Débats »[25]; après le coucher du soleil, au crépuscule, « cette rapide procession qui glisse dans la poussière du soir, ces plumes, ces turbans, ces voiles, qui passent et se croisent autour de vous, composent un spectacle tout à fait étrange et d'une attrayante nouveauté »[26]. L'hiver, après la chute du chasse-neige — et « on ne sait pas en Occident ce que c'est qu'un chasse-neige . . . c'est le hurlement de l'Ourse septentrionale . . . » — sur l'épaisse couche de neige, durcie par la gelée, « les gens du monde s'en trouvent fort bien aussi, et les promenades ne sont pas moins peuplées qu'en été. Aux brillants équipages succèdent d'élégants traîneaux. Les chevaux agitent leurs chapelets de grelots, enlèvent, de leur plus rapide allure, ces légers véhicules qui ne laissent aucune trace de leur passage »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — Vue dans la Grand'Rue de Jassy. Lithographie d'après J. Rey (*Album de douze vues de la ville de Jassi, exécutées par J. Rey et dédiées à Son Altesse Le Prince Régnant de Moldavie par P. Muller — Lithograph...* [vers 1850]. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

Fig. 8. — Vue dans la Grand'Rue de Jassy — le « Pavé de bois ». Lithographie d'après J. Rey (*Album de douze vues de la ville de Jassi, exécutées par J. Rey et dédiées à Son Altesse Le Prince Régnant de Moldavie par P. Muller — Lithograph...* [vers 1850]. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et « ce galop dévergondé, cet entraînement furibond, ces doux balancements sur la neige »[27] font aussi les délices des spectateurs. Car la rue, cette vaste et variante scène, reste toujours un lieu consacré à la parade des gens, les mêmes gens qui seront rencontrés soit aux tréteaux, soit au théâtre, changés en *spectateurs*.

Gens du monde et « gentilshommes de faubourg », archimandrites en vêtements sacerdotaux byzantins et popes de campagne, vieux et râpés, lutteurs au torse nu, oints avec des huiles aromatiques d'Asie Mineure, et paysans valaques portant des bonnets de fourrure, boïards et mendiants, dames nobles et bonnes-femmes, le palikare et l'Albanais « couvert de la tête au pieds d'or, d'argent, de soie et de cachemire »[28], artisans et marchands ambulants, galantins et freluquets, tous, tour à tour protagonistes et figurants, donnent le vertige aux étrangers. C'est la révélation des contraires qui découvrent la force même et le tumulte des refontes à l'intérieur d'une société patriarcale, aboutissant à la phase moderne de son histoire. De là « cette absence apparente de cohésion entre divers éléments qui semblent réunis par le hasard plutôt que par les attractions de la vie commune, et cet aspect indéfinissable au premier abord d'une immense cité où l'on est tout surpris d'entendre parler la même langue à des gens qui semblent venus des points opposés de l'univers »[29]. Au marché, tout autour, et dans les rues avoisinantes « les façades des maisons sont littéralement garnies, jusqu'au premier étage, de marchandises de toutes sortes et dont les nuances variées à l'infini produisent au soleil un effet surprenant. On se prend à rêver des bazars orientaux ». Pas loin, sur la place du théâtre, « on voit, toute la soirée, flâner indolemment des officiers et d'élégants désœuvrés. Ils regardent mélancoliquement les jolies femmes et les beaux équipages, car la *strada Mogosoï* est la promenade favorite du beau monde . . . A certaines

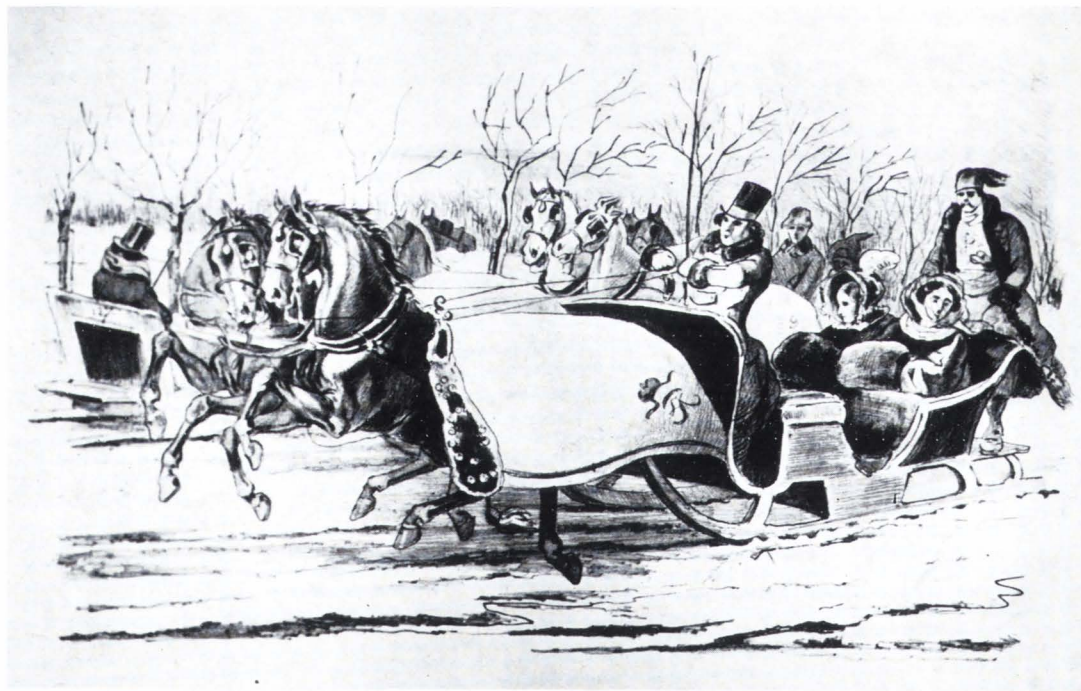


Fig. 9. — Promenade en traineau à la « Chaussée » — Bucarest, vers 1854. Lithographie par Joseph Heicke (*Skizzen aus dem Donaufürstentum*, album, 1856. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

heures, on peut voir passer sur la place du théâtre, ce qui pour Bucarest est l'équivalent de *tout-Paris* du boulevard des Italiens »[30], des gens capricieux et blasés, des flâneurs avec les petits tics et les petites poses d'un alanguissement bien joué. Tableaux de genre, tableaux des deux mondes, superposés dans un baroque album d'autrefois.

Dans ces paysages brossés par touches exubérantes, extrêmement riches en couleurs éclatantes et contrastantes, les traditions orientales et occidentales s'entrelacent, sans qu'elles s'excluent et sans qu'elles s'annihilent. Sous la forme de fort réels phénomènes, leur fusion, leurs refoulements ou leurs interférences surgissent dans l'histoire du spectacle. Toute une société s'anime pour l'historien qui cherche à reconstituer l'ambiance de ses divertissements, le climat de ses réjouissances. Les contraires s'y heurtent comme les grandes cymbales d'un orchestre, marquant le rythme et l'intensité. On distingue toutefois dans le vacarme strident et gai certains thèmes dominants autour desquels viennent s'ordonner toutes les autres variantes dérivées et qui déterminent la structure théâtrale du phénomène spectaculaire, et d'autant plus le plan de notre exposé: le théâtre de foire, le théâtre de société, et le vrai théâtre, la théâtre noble.

Feux d'artifice et sapins géants brûlés les jours de fête, pyramides vertes d'où une pluie d'étincelles jaillit, frappent les yeux des voyageurs étrangers. A la foire, le chant grinçant des orgues de Barbarie, les mélopées des mendigots, les cris des marchands nomades, les mélodies jouées par les ménétriers et les « . . . vollständigeren Orchestern Papagenopfeifen und Trompeten » se fondent dans le bourdonnement des milliers de voix d'une extraordinaire cohue: « Menschen und Tiere sind so aneinander gedrängt, daß man sich oft minutenlang wehrlos von einem Pferde muß beschnuppern lassen », comme il était arrivé à Wilhelm von Kotzebue « aus dem Eliasmarkt in Foltitscheni », en 1852[31]. Pour un tempérament romantique le même spectacle prend un aspect bucolique. Anatole de Démidoff tombe sur « un mouvant et bruyant champ de foire » où il voit un bal paysan et la danse valaque en cercle, les *hore* qui « se répétaient à l'infini sur toute l'étendue de la plaine gravitant autour leur orchestre criard de Bohémiens », et contemple « ces divertissements simples et empreints d'une sévérité antique . . . »[32]. La foule de prestidigitateurs, illusionnistes, astrologues improvisés qui devinent l'avenir à l'aide d'une petite souris ou d'une perruche, athlètes, équilibristes, acrobates arabes qui grimpent sur des « mâts de cocagne », funambules, bateleurs et saltimbanques qui amusent le public par des tours de force ou d'adresse, les baladins — bouffons de trétaux — et les pitres dont les pantomimes burlesques et les grosses plaisanteries déchaînent le fou rire des spectateurs faubouriens, toute cette foule d'acteurs de foire éparpillés à perte de vue, c'est la couche de fond, source primordiale en même temps que musée de l'histoire du théâtre. Cirques et ménageries, panoramas et musées de figures de cire, diorama ou « théâtre optique », le « théâtre de singes » de Vienne et le théâtre d'ombres chinoises, les baraques foraines et les tentes où sont exhibés des « phénomènes » en chair et en os, les scènes mobiles des manieurs de marionnettes, dans ce pays des merveilles, où « l'Occident et l'Orient s'y rencontrent, s'y mêlent, s'y coudoient en quelque sorte avec une tranquillité parfaite et sans paraître surpris l'un de l'autre de se trouver sur le même terrain »[33].

Les spectacles du théâtre de foire montent quelquefois sur les planches, en apportant leur singulier et nostalgique parfum, et c'est leur reflet qui fait l'éclat des représentations. Au Grand-Théâtre de Jassy, Monsieur Valéry présente des marionnettes mécaniques, accompagnées d'un « orchestre mécanique », dirigé par un automate, et des spectacles d'ombres chinoises avec des silhouettes découpées:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une dame, un pêcheur, un cerf, un cavalier, un moulin à eau[34]. Un vrai sauvage d'Australie apparaît sur la scène du Théâtre Bossel de Bucarest: « Il avait pour tout vêtement une ceinture en peau garnie de poils. Son corps, d'une belle couleur d'acajou, était légèrement tatoué de bleu . . . Dans ses narines était passé un énorme anneau de cuivre et des plumes simulant une moustache. Il était doué, paraît-il, d'une mémoire prodigieuse et parlait très bien anglais (sic !). On le nourrissait de viande crue . . . »[35].

Les Moldo-Valaques gens de bien adorent « la chibouque (pipe à long tuyau — *n.a.)*, le café, les doulchaz (confiture à l'orientale — *n.a.)* et l'eau de rose . . . la promenade, le spectacle, les raouts, les visites . . . »[36]; ils adorent aussi les bals masqués, les réjouissances du carnaval, les batailles aux fleurs, mais surtout fréquenter les jardins publics, illuminés *à giorno*, comme *Bellevue* « qui ressemble à *Mabille* ou au *Château des fleurs*, à une exception près: on n'y danse pas — on s'y promène; on y prend des glaces, on y voit de gracieux visages; n'est-ce pas quelques chose? »[37].

La vie de société dans les salons du grand monde de l'époque comprend les petites galantes parties de plaisir où on joue du piano ou de la guitare, on chante des romances, on déclame avec fougue et sentiment, et, comme preuve de témérité, on monte des tableaux vivants, de gentilles pantomimes ou même des comédies. Les soirées d'apparat, les bals d'une royale magnificence, les dîners fastueux sont tout autant de prodiges et l'étranger en reste ébloui: « . . . nous assistions à une féerie. Imaginez une salle à manger éclairée par trois cents bougies roses de Léopoldstadt, une table de cinquante-deux couverts, au milieu, et, sur cette table, une masse d'argenterie et des cristaux dont les pyramides chatoient comme autant de pierres précieuses, de diamants. La France et la Bohême éclataient là dans la splendeur de leurs œuvres »; au salon « comme dans une serre, les fleurs les

Fig. 10. — Une soirée chez le Prince régnant, à Jassy. Gravure sur bois d'après Charles Doussault (*Album moldo-valaque ou guide politique et pittoresque, à travers les Principautés du Danube* [par A. Billecoq], Paris, 1848. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. — Grand bal chez le Prince régnant, à Bucarest, à l'occasion de la visite du Prince Albert de Prusse, en 1843. Gravure sur bois d'après Charles Doussault (*Album moldo-valaque ou guide politique et pittoresque, à travers les Principautés du Danube* [par A. Billecoq], Paris, 1848, Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

plus rares, les arbustes les plus exotiques, frémissaient sous le souffle d'un ventilateur invisible. D'enivrants parfums voltigeaient dans l'air. D'épaisses touffes de bignonias, de myosotis, de cactus, de chèvrefeuilles, de myrtes, de grenadiers, de jasmin, formaient tapisserie autour de la chambre, et servaient de perchoir à de nombreux petits oiseaux. Des colibris, des bouvreuils, des sansonnets, des becs-rouges, des kirris, des spipolettes gazouillaient en voletant de branche en branche sans plus chercher à fuir que s'ils eussent été en plein champ »[38].

Les Moldo-Valaques de haute condition observent le décorum mais, grands amateurs de théâtre, accueillent avec effusion l'idée de jouer eux-mêmes. En 1836, le miniaturiste Henri de Mondonville et son ami Stanislas Bellanger, atteints « d'un accès de fièvre de paresse pour ainsi dire incurable » dans une délicieuse villa aux environs de Tîrgoviște, résolûrent, pour tuer le temps, d'improviser un théâtre. « Non loin de la maison, la forêt nous offrait un rond-point spacieux, divisé naturellement en gradins, entouré de feuillages épais et flexibles : nous en fîmes une salle magnifique. Jamais l'Opéra, dans ses plus beaux jours, n'imita si bien la nature. On s'y laissait prendre malgré soi. Trois trous de taupe, confondus en un seul, servirent de retraite au souffleur. Un remblai de terre couvert de gazon, simula parfaitement les stalles et le parterre. Quelques geais, quelques merles, deux ou trois cents pies, chardonnerets, piverts bruns, étourneaux, turluts bleus, sansonnets, kirris jaunes, témoins de nos efforts, nous tinrent lieu tour à tour, et tous en même temps, d'orchestre. Des troncs d'arbres, alignés avec symétrie, nous fournirent des bancs sinon bien douillets, du moins bien solides. Enfin un lustre, pour que l'illusion fût complète, un lustre splendide, composé de mille fleurs variées et brillantes, trouva pour appui la tête onduleuse d'un saule, qui s'y prêta du reste de bonne grâce, et qui, résolvant le problème, insoluble jusque-là, du mouvement perpétuel, l'aida à lancer au-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dessus de nous, non pas des gerbes de lumières, mais des flots de parfums enivrants. Je ne parle point de la distribution intérieure du théâtre: chaque acteur avait sa loge particulière pratiquée dans l'intérieur du taillis; et le ciel, plus *nature* encore que tout le reste, eût défié l'habile pinceau de Cicéri ». La pièce à représenter, *Les Extrêmes se touchent*, « aphorisme français en un acte », fut écrite en roumain par un jeune Valaque, Théocaris Gladesco, « ingénieux et fécond comme un vaudevilliste français », et interprétée aussi en roumain par « la troupe franco-valaque de Nicolas Gretchi »: « Au jour et à l'heure indiqués, tous les musiciens à leur poste préludaient par une ouverture à la façon de celle de M. Berlioz, et la toile se leva tout à coup. Que l'on juge de notre étonnement, la salle était comble! Avertis, je ne sais comment, de nos préparatifs, tous les habitants de Tergowitz étaient accourus et avaient envahi les moindres baignoires (une rentrée de Duprez ou de Mario n'attire pas plus de monde); le paradis, surtout, c'est-à-dire les arbres, qui, baptisés par nous de cette désignation théâtrale, courbaient sous le faix des curieux . . . » [39].

Aux portes du vrai théâtre, le long flot des métaphores par lequel les étrangers avaient traduit leur étonnement reflue. Par paradoxe, le mirage du pays des contes s'évanouit juste au seuil du théâtre, l'atmosphère devient limpide et le plein air se révèle comme l'univers même du spectacle théâtral; faute de mirages, la chasse aux images ralentit, et, déçus, les amateurs de sensations exotiques hésitent: le théâtre roumain rappelle trop le monde bien connu des théâtres occidentaux, un monde sans surprises pour eux, sauf celle de ne plus y trouver de choses insolites, imprévues. Et les contrastes pâlissent. « During the winter, the chief amusements of the Boyars at Bukorest consist in attending public clubs, established on the plan of the *redoutes* at Vienna ». A la salle de la « Fontaine-Rouge », au « théâtre de société » fondé en 1817 par la princesse Ralou Carageà, la fille du Prince régnant, on jouait en grec des pièces inspirées de l'antiquité classique. En 1819, « a company of German actors came to Bukorest, and after some performances, were encouraged to establish a regular theatre. They gave German operas, and comedies translated into Wallachian, and the first two or three months they attracted crowds from all the classes, who, without exception, seemed to have taken a true liking to the new sort of amusement; but latterly the charm of novelty had begun to wear off, and the Boyars of the first order, with some of the principal foreign residents, seemed to be the only persons disposed to support the continuance of the establishment, more with the view of making it a place of general union of the society, than from the attractions of the stage » [40].

Vers le milieu du XIXe siècle, « le spectacle, tour à tour *français*, *allemand* et *valaque*, attire la foule au théâtre. A l'époque où j'étais à Bucharest — raconte Stanislas Bellanger — , un directeur parisien, M. Foureau, y obtenait de beaux succès. Ses actrices, d'un autre côté, recueillent de nombreux lauriers . . . » [41], et surtout — ajoute sans galanterie Adolphe Joanne — « quand elles sont jeunes et jolies, de brillants et solides succès » [42]. « Si j'ai fui Paris à plus de six cents lieues, jusqu'en Moldavie, ce n'est pas, certes, pour voir représenter la *Demoiselle à marier*, *Gentil-Bernard* ou *Le Domino noir* par des transfuges des théâtres de Bordeaux, de Rouen ou de Carpentras, devant des spectateurs vêtus comme des habitués du boulevard de Gand, parlant la même langue, se donnant les mêmes airs, etc. A peine entré dans la salle, je m'empressai de me retirer, très-désappointé de ma mésaventure. Il paraît cependant que la troupe était bonne . . . » [43]. En vérité, le paysage théâtral, les représentations du vrai théâtre n'offrent plus les contrastes que les étrangers aiment à découvrir dans la vie de la société autochtone, et de là leur déception. Le spectacle de foire, le théâtre de société sont doublés par les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

formes modernes du théâtre roumain et étranger cultivées au XIXe siècle en Moldo-Valachie. On jouait des drames mirobolants et des comédies bouffes. C'est toujours alors que les drames historiques classiques roumains furent écrits et représentés, et c'est en même temps que les pièces de Molière et de Shakespeare furent jouées. Dans ce paysage polychrome d'une époque de transition, le phénomène théâtral, saisi par l'intermédiaire de l'atmosphère qui l'entoure, par les éléments d'ambiance lesquels témoignent non seulement son existence mais encore sa « force et vitalité », apparaît aux étrangers sans l'inédit espéré, inscrit dans l'histoire commune des théâtres de l'Europe.

Le Théâtre de Copou à Jassy, avec ses loges disposées sur les deux côtés de la scène, la salle Momulo, la salle Bossel,et enfin le Grand-Théâtre de Bucarest sont tous décrits ou au moins mentionnés par presque tous les étrangers. Conformément à une vieille tentation, les aspects insolites sont retenus d'abord, comme la vision dantesque d'un soir de spectacle vraiment unique, en décembre 1838, à Bucarest: « Je me trouvais au théâtre où l'on jouait *Angelo*: toute la noblesse, l'hospodar en tête, s'était donné rendez-vous à cette représentation. Soudain – la toile venait à peine de se lever – l'horloge, qui sonnait neuf heures, s'arrête, tombe dans la salle et se brise; le parquet vacille sous nos pieds; l'acteur chancelle comme un homme frappé de la foudre, le lustre, agité vivement, se balance en tous sens; les bougies s'éteignent presque simultanément et un craquement affreux se fait entendre . . . Les lambris se fendent, le plafond se détache par fragments . . . des pans de muraille s'écroulaient . . .». Après le tremblement de terre, «des miasmes sulfureux sortent de terre . . . » [44].

Le Grand-Théâtre de Jassy a été affectionné par J. A. Vaillant. Dans une lettre, envoyée à un ami de Bucarest, il évoque avec une fine malice l'aspect de la salle un soir de représentation: « . . . le coup d'œil de la salle est délicieux. La fleur de Iassi, les élégantes *coconiçe*, et les lions moldaves, en emplissent toutes les loges. A ma droite, deux amies d'enfance, deux jeunes femmes dont les épanchements me font sourire; à ma gauche, un avocat général de vingt ans, à crinière et à collet à l'anglaise; près de moi le fils de l'aga faisant fonction d'agent secret . . . et sur toute la ligne de jolis minois, de hauts dignitaires, et quelques statues; au milieu, salon du prince, qui ne se devine, tant il est de petite taille et simple de manières, que par son Albanais, haut personnage en tous sens, et avec lequel les grands ne dédaignent pas de descendre jusqu'à la familiarité; au-dessus, loge consulaire, dont je respecte le seuil . . . » [45]. Pour Léon Hugonnet, la salle du Théâtre de Copou « est assez vaste et assez belle, mais elle a le tort d'être située à l'extrémité nord d'une ville dont la superficie est si grande qu'il est souvent impossible d'y aller . . . ». Et pourtant, il y va. « Aux abords du théâtre, des marchands juifs, munis de petites lanternes, vendaient des confiseries; une grande quantité de laquais et de cochers attendaient la sortie avec un nombre considérable de traîneaux », revêtus de velours rouge et tapis du Levant. « Je fus placé dans une loge à côté de trois jeunes femmes très élégantes et parlant bien le français ». Une jeune fille d'une éclatante beauté fut cause qu'il prêta peu d'attention au spectacle: « Rabelais parle quelque part d'un individu dont les regards faméliques faisaient maigrir les jambons. Ah! ce jour-là je souhaitais bien d'avoir une pareille puissance! . . . Une chose très curieuse, c'est la sortie du théâtre. Tous les traîneaux se précipitent follement sur la pente rapide . . . sans qu'il arrive d'accident, ce qui tient à l'habileté des cochers, d'autant plus grande que ces traîneaux n'ont point de lanterne. On n'entend que les grelots des chevaux . . .» [46].

Edouard Thouvenel, le futur ambassadeur de Napoléon III à Constantinople, décrit ainsi un soir de concert dans la salle Momulo, à Bucarest, avant 1840: la haute

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 12. Le Grand-Théâtre de Copou, à Jassy, dessin d'après nature et lithographie par E. Zschermack, de Berlin (*Souvenir de Jassy*, lithographie, après 1850. Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

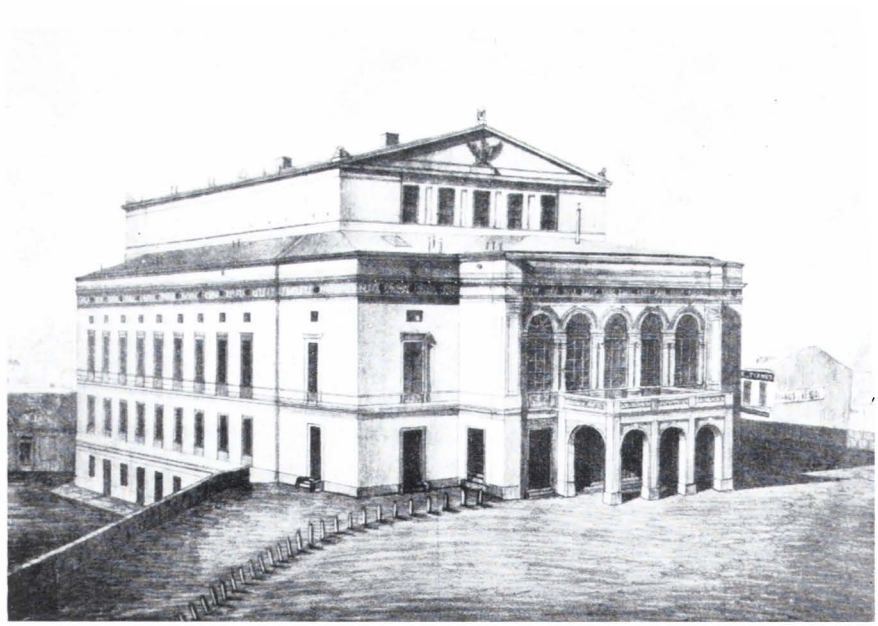


Fig. 13. Le Grand-Théâtre National de Bucarest, en 1860. Lithographie par Josef Pernet (Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14. — Bal au Théâtre National de Bucarest, à l'occasion de la visite de l'Archiduc Rodolphe de Habsbourg, en 1884. Gravure sur bois d'après F. Schlegel (*Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 1884. Reproduite d'après Adrian C. Corbu şi Horia Opresca: *Bucureştii vechi. Documente iconografice. Vederi. Scene pitoreşti. Tipuri şi costume. Scene istorice. (Sec. XVII, XVIII, XIX)*, Bucarest, 1936)

noblesse et les amateurs de musique vont au concert donné par Paolo Cervati, ténor de l'Opéra Italien, « et que devait chanter *il signor* Cervati? Des cavatines *del Pirato*, *del Furioso*, et des grands airs de l'opéra *il Thémistocle*. A sept heures donc, je me fis conduire au théâtre. Le bâtiment n'est qu'une grande baraque construite en bois, mais on a ménagé dans l'intérieur une salle assez bien distribuée. L'assemblée était au grand complet; les femmes, vêtues selon la dernière mode, portaient leurs brillantes parures avec grâce; les hommes, à de bien rares exceptions près, ont aussi adopté nos costumes. Les officiers, en grand uniforme, tout couverts de torsades et de broderies, paradaient devant les dames, comme les *beaux* de garnison dans nos villes militaires. Le parterre offrait le plus singulier mélange de Grecs, d'Arméniens et de Bulgares. Le prince Aleko Ghika prit enfin place dans sa loge tapissée de damas rouge, et la toile se leva. Paolo Cervati, petit Lombard fort replet, et Mme Wiss, Allemande de même encolure, attaquèrent avec un incroyable aplomb les morceaux les plus difficiles de Donizetti et de Bellini; leur succès fut bruyant »[47]. Trente ans plus tard, attiré par le programme d'un concert donné par Mademoiselle Finetta, G. Le Cler nous dévoile l'atmosphère d'une autre salle de théâtre bucarestois: « Je montai une vingtaine de marches et je me trouvai dans la salle *Bossel*. Il y avait une grande affluence de messieurs très élégants, mais

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pas une dame. Le soir de ses débuts, la cascadeuse des bals de Paris, qui s'est improvisée artiste, ayant voulu pincer un cancan mabilien, toutes les dames prirent la fuite . . . » [48].

Après son inauguration en 1852, le Grand-Théâtre National de Bucarest est consacré par le journaliste anglais O'Brien comme l'un des plus beau qu'on puisse trouver dans une ville européenne [49]. « Unter allen Gebäuden auf der Mogoschojastraße zieht das gegenüber dem Hôtel de Paris auf einem freien Platze stehende neue Theater unsere Aufmerksamkeit auf sich. Es ist dies ein in architectonischer Beziehung sehenswerthes, imposantes von dem Wiener Architekten Hefft aufgeführtes Gebäude, von dessen Dache, als dem höchsten Punkte der Stadt . . . man einer herrlichen Rundschau über ganz Bukarest sich erfreuen kann » [50]; le Grand-Théâtre a « des décors de main de maître », quoi qu'il soit éclairé par des lampes à l'huile [51]: c'est un théâtre « bâti sur le modèle réduit de la *Scala*. La salle est vaste, commode et disposée selon les règles de l'acoustique. Les loges sont trop hautes; on y introduirait à l'aise un quatrième rang » [52]. Aux soirs de bal masqué, en carnaval, « la salle est, à la vérité, préparée pour un bal: les lumières brillent, le parquet est solide et bien nivelé; l'orchestre est passable, et ne cesse de jouer des valses, des polkas, des mazurkas fort excitantes; il n'y manque que des masques et des danseurs. Les femmes de toute classe y viennent en domino et s'y promènent circulairement, par groupes, se tenant par le bras. Quelques cavaliers suivent le mouvement; la majeure partie de la portion masculine s'assied sur les banquettes, attendant qu'une promeneuse se détache et vienne l'intriguer. Peu à peu, les groupes se forment; on se reconnaît, on se promène de plus belle; la poussière s'élève, la chaleur devient insupportable, l'orchestre s'alanguit, les conversations s'animent, quelques rires éclatent, les rendez-vous se donnent, la fatigue survient, la faim s'ensuit; on va souper au restaurant et, au point du jour, chacun va se coucher. . . » [53].

« Ce qui nous a réellement stupéfié (à Bucarest — *n.a.*) a été le Théâtre et la Chaussée », reconnaît Ferdinand Lassalle, après son voyage de 1857: « Au Théâtre nous avons vu une pièce roumaine et bien que nous n'ayons pas compris la langue, j'ai pu remarquer l'excellence, la finesse et l'harmonie du jeu. Mais la splendeur de la salle et la splendeur des costumes dépassent tout ce qu'on peut voir dans les théâtres allemands, sauf l'Opéra de Berlin; Dresde et beaucoup d'autres ne peuvent leur être comparés. Quant au foyer, il dépasse de beaucoup même celui de l'Opéra de Berlin ». L'enchantement est spontané et parfois ingénu: « je m'y suis délecté avec une coupe de fruits confits, des fruits dont la provenance, excepté le raisin, nous était inconnue; et le souvenir desquels restera à jamais dans ma mémoire » [54]. C'est la *doulchess*, goûtée aussi par Hugonnet dans le foyer du Grand-Théâtre de Bucarest, lors de sa visite en 1871: la salle du théâtre est « très belle et très spacieuse. Les loges sont remplies de femmes superbes, aux toilettes éblouissantes et constellées de pierreries; mais je regrette l'élévation des premières loges, dont la balustrade cache un peu trop ces admirables spectatrices. Au foyer j'ai remarqué un beau portrait en pied de Molière. Une galerie servant de fumoir longe la façade. Au buffet, on consomme beaucoup une sorte de rafraîchissement nommé *doulchess* et qui se compose simplement de confitures que l'on avale avec un verre d'eau. La sortie rappelle celle de l'Opéra de Paris. Il y a une foule d'équipages somptueux, qui viennent défiler sous un portique abritant les belles dames. La circulation est réglée par de magnifiques gendarmes à cheval, tout comme dans la rue Lepelletier » [55]. Il y a vu des spectacles d'opéra italien et des représentations de théâtre roumain: « Lorsque j'arrivais à Bucarest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

il y avait au grand théâtre une troupe d'opéra italien . . . On donnait *Les Huguenots*. Malgré mon admiration pour les belles voix, la méthode et le goût des chanteurs italiens, je ne puis m'empêcher de trouver agaçant leur dédain pour la mise en scène et la platitude avec laquelle ils implorent les bravos en saluant, la main au cœur, avec un sourire stéréotype »[56]. D'une morne humeur, G. Le Cler avait aussi assisté à un spectacle d'opéra italien, en 1867: « Nous eûmes le malheur, par l'annonce alléché, d'assister à la représentation de *Il Barbiere*; impossible de voir une parodie plus ridicule: un *Bartholo* facétieux, un *Basile* dissipé, un *Figaro* matamore, un *Almaviva* égrillard; tout cela gloussant, toussant, miaulant, bredouillant un récitatif impossible, avec des mouvements brusques, saccadés, disloqués! Quel abominable travestissement! l'illustre maëstro en eût trépigné de colère et l'ombre de Beaumarchais en a dû tressaillir »[57].

A cette époque, le théâtre et l'opéra florissaient; les spectacles d'opéra italien et de théâtre français sont fréquentés de préférence, et commentés par les étrangers. J. A. Vaillant est resté le fervent admirateur du théâtre français de Jassy: « je vous recommande cette troupe comme la plus complète, la plus brillante, la mieux composée sous le rapport des caractères, que Bucuresci puisse jamais espérer: gens tranquilles, artistes de talent, ils pourraient réhabiliter notre théâtre que la mauvaise conduite de quelques individus a tout à fait discrédité . . . Quant à Pellier (le *premier comique* de la troupe — *n.a.)* c'est un excellent comique, plein de sel et de verve bouffonne; c'est un Protée, et il le faut bien pour avoir pu quitter la France sans être vu »[58]. Léon Hugonnet fut témoin aussi, à Bucarest, « des débuts d'une troupe d'opéra-comique et d'opéra-bouffe amenée à grands frais d'Odessa par Mademoiselle Keller, l'ancienne artiste du Palais-Royal . . . Quant au grand théâtre, j'ai eu le plaisir d'y applaudir des artistes de mérite, entr'autres Mme Saint-Marc, qui a fait beaucoup de créations au Vaudeville de Paris. Pendant la représentation du *roman* de M. Feuillet, j'ai entendu un singulier *lapsus* échappé à la duègne: « Faites seller la voiture », s'est-elle écriée, à la grande hilarité du public. Ce dernier ayant pris goût aux inepties du Palais-Royal, le directeur s'est cru obligé de lui en servir à profusion »[59].

A son tour, le théâtre roumain devient l'objet qui suscitera la curiosité affectueuse et maintes fois admirative des étrangers. « Le public valaque » — le seul qu'il ait connu — « porte jusqu'au fanatisme l'amour de l'art », écrivait Hénoque-Maleville, un voyageur français qui avait vu, en octobre 1854, des spectacles en roumain au Grand-Théâtre de Bucarest[60]. Mais le faux puritanisme du même public n'échappe pas à Léon Hugonnet; c'est la moindre des choses pourtant: « Singulier public du reste, qui raffole de grivoiserie et ensuite affecte une pruderie hypocrite et va se plaindre au comité des théâtres et à la censure . . . »[61].

L'art des acteurs roumains est enregistré surtout sous l'angle de l'effet plastique; le détail conventionnel, l'adresse du geste sur la scène sont tout de suite saisis par l'œil accoutumé aux *trouvailles*, tandis que l'association vivante, sensible et directe entre le spectacle et la vie de la société roumaine lui échappe. L'émotion est toujours absente chez ces visiteurs étrangers, spectateurs avertis sinon raffinés connaisseurs, dont l'attention est distraite par les couleurs, le rythme, les sons. Cependant, J. A. Vaillant, en authentique observateur, note: « Je vais donc tous les deux jours au théâtre, c'est-à-dire que je ne manque pas une représentation; dans les jours d'intervalle, je m'enfonce, tantôt dans Sàràrie, tantôt dans Pìcurar, cherchant partout à dérober quelques-uns de ces échantillons de mœurs qui reparaissent sur la scène plus ou moins bien brodés »[62]. C'est une exception, pourtant . . . Le spectateur étranger, comme Léon Hugonnet, se borne à s'enthousiasmer pour des choses

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bien plus facile à reconnaître : « Un soir on donna le *Lion amoureux*, et j'ai été enchanté d'entendre applaudir, dans une langue étrangère, la personnification de la Révolution française. Mais les artistes roumains manquent de métier. Du reste, où auraient-ils appris la mise en scène? Ils n'ont pas comme les artistes français l'incomparable école des théâtres de Paris. J'ai vu aussi quelques pièces nationales, telles que *La mort de Brancovanù*, un des anciens princes roumains qui avait voulu affranchir son pays et qui, accusé par les boyards, a été exécuté, en 1711, à Constantinople. Les artistes roumains ont des organes puissants ; mais la langue roumaine a peu de souplesse, le débit en est monotone, et puis ils sacrifient trop au côté plastique ; sous ce rapport ils descendent bien des Romains qui avaient un culte si exclusif pour les mimes » (sic !) [63].

Le grand acteur roumain Matei Millo a été estimé par tous les voyageurs étrangers, sans exception, comme « un artiste véritable, le doyen du théâtre roumain » [64], applaudi « dans de charmantes chansonnettes politiques » sur la scène du Théâtre Bossel, vers 1870, adulé, il y a vingt ans, sur la scène du vieux Théâtre Momulo : le même *premier comique* du théâtre roumain, « Monsieur Millot » lui interprète à merveille *les caractères* qui faisaient aussi la gloire des comédiens français du Théâtre du Palais-Royal. La comparaison avec la maîtrise des artistes de ce célèbre théâtre de comédie de Paris, théâtre et école dramatique de brillante tradition, contient l'aveux d'un éclatant hommage : la reconnaissance de l'art prodigieux de Matei Millo, qui se métamorphosait dans une multitude de *caractères*, de rôles de *genre*. Et la comparaison est d'égal à égal. Un autre étranger, qui avait observé avec une attention minutieuse et réelle le climat théâtral de l'époque en Moldo-Valachie, en fréquentant aussi les spectacles joués en roumain, écrivait : « Ce spectacle est très suivi. Le directeur du théâtre roumain est lui-même un auteur de mérite et un comédien des plus remarquables (Matei Millo — *n.a.*). Appartenant à une bonne famille, il a tout quitté pour se livrer au théâtre ; c'était une vocation irrésistible. Il a beaucoup étudié les théâtres de Paris, et y a débuté avec succès. Il a réussi à former une troupe qui compte déjà de bons artistes et de jolies actrices, auxquelles nous n'avons qu'une recommandation à faire : c'est d'essayer de chanter avec le larynx, de cesser d'employer à cet usage le nez, organe très utile d'ailleurs, mais fort peu musical . . . Quoi qu'il en soit, la troupe roumaine mérite tous les encouragements, et nous lui offrons les nôtres de bon cœur ; elle a de l'influence, de l'avenir, une mission civilisatrice à remplir ; son directeur le sait bien : c'est pour y parvenir qu'il s'est dévoué, et qu'il envoie des essaims à Jassy et à Craïova ; à l'œuvre donc, et bon courage ! les aides ne lui manqueront pas ; la race roumaine, comme ses sœurs latines, a toutes les aptitudes dramatiques » [65].

A partir d'un certain moment, ce qui devient extrêmement précieux dans les écrits des voyageurs étrangers, dans ces pages qui contiennent de petits portraits, des silhouettes et des esquisses, des jeux d'ombres et de lumières, des « panoramiques » du théâtre de l'époque — c'est justement l'absence du leitmotiv même de ces écrits : le contraste entre Orient et Occident. Dans l'histoire du théâtre noble du XIXe siècle en Moldo-Valachie, ce contraste n'existe plus et on ne retrouve nulle part l'image préconçue de « cette région fantastique et indécise où se croisent des mœurs et des tendances inverses, la barbarie et la civilisation » [66]. Les étrangers avaient découvert dans ces contrées, au milieu d'un Orient « fabuleux et romantique », une branche de « la grande famille de l'Europe latine » [67].

Pour l'histoire du théâtre roumain au XIXe siècle, le vaste panorama dépeint par les étrangers figure une toile de fond à trompe-l'œil : il n'y a rien de plus au-delà de ce qu'elle est. Mais ce panorama se confond avec d'autres singuliers paysages

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et climats, et tous ensemble constituent le cadre pour les aventures comiques ou pleines de noblesse, les aventures sentimentales, pittoresques et picaresques, si semblables, qui lient à la file, du temps de Scarron et de Goldoni jusqu'à nos jours, la vie réelle et l'histoire redécouverte du théâtre européen.

Notes

[1] CHARLES DE MOÜY, *Lettres du Bosphore. Bucarest — Constantinople — Athènes*, Paris, 1879, p. 2.

[2] HELMUTH MOLTKE, *Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835 bis 1839*, dans *Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten*, vol. VIII, Berlin, 1893; cf. Nicolae Iorga, *Istoria Bucureştilor*, Bucarest, 1939, p. 249–250.

[3] STANISLAS BELLANGER, *Le Kéroutza. Voyage en Moldo-Valachie*, vol. II, Paris, 1846, p. 3.

[4] FERDINAND LASSALLE, *Bucureştii în anul 1857*, traduction par LUCIA BOGDAN-SEICHTER, dans *Calendarul Ligei Culturale pe anul 1926*, p. 41.

[5] CHARLES DE MOÜY, *op. cit.*, p. 3–5.

[6] J. D. DE BOIS ROBERT, *Nil et Danube. Souvenirs d'un touriste. Egypte, Turquie, Crimée, Provinces-Danubiennes*, Paris, s.a., p. 324.

[7] CHARLES DE MOÜY, *op. cit.*, p. 3.

[8] J. A. VAILLANT, *La Roumanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'or, Ardialiens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, vol. III, Paris, 1844, p. 382–390.

[9] G. LE CLER, *La Moldo-Valachie, ce qu'elle a été, ce qu'elle est, ce qu'elle pourrait être*, Paris, 1867, p. 79–80. Voir aussi N. A. BOGDAN, *Oraşul Iaşi*, Jassy, 1913, p. 430.

[10] RICHARD KUNISCH, *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861; cf. NICOLAE IORGA, *Trei călători în ţările româneşti: Caronni, Rey, Kunisch şi originea « Luceafărului » lui Eminescu*, Bucarest, 1925, p. 6.

[11] WILLIAM WILKINSON, *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia*, London, 1820, p. 87.

[12] ADOLPHE JOANNE, *Voyage illustré dans les cinq parties du monde en 1846, 1847, 1848, 1849*, Paris, s.a., p. 94.

[13] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 27.

[14] EUGÈNE POUJADE, *Scènes et souvenirs de la vie politique et religieuse en Orient*, III — *Les Principautés danubiennes avant et après la guerre*, extrait de « La Revue des Deux Mondes », Paris, V, 1859, p. 141–142.

[15] EUGÈNE JOUVE, *Voyage à la suite des armées alliées en Turquie, en Valachie et en Crimée*, Paris, 1855, p. 172–173.

[16] CHARLES DE MOÜY, *op. cit.* p. 7.

[17] J. A. VAILLANT, *op. cit.*, p. 96.

[18] ETIENNE-ADOLPHE BILLECOQ, *Album moldo-valaque ou guide politique et pittoresque, à travers les Principautés du Danube*, Paris, 1848, p. 6. ERNEST ANTON QUITZMANN, *Deutsche Briefe über den Orient*, Stuttgart, 1848; cf. NICOLAE IORGA, *Istoria Bucureştilor*, p. 282.

[19] Cf. CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria Bucureştilor din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre*, Bucarest, 1966, p. 357.

[20] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 29–32. Voir aussi Nicolae Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, III — *De la 1800 pînă în zilele noastre*, Bucarest, 1922, p. 256.

[21] J. H. SKEENE, *The Frontierlands of the Christian and the Turks, Comprising Travels in the Regions of the Lower Danube in 1850 and 1851*, vol. I, Londres, 1853; cf. Nicolae Iorga, *Istoria Bucureştilor*, p. 287.

[22] N. IORGA, *Istoria Bucureştilor*, p. 287.

[23] CHARLES DE MOÜY, *op. cit.*, p. 6, 14.

[24] FERDINAND LASSALLE, *loc. cit.*, p. 39, 43.

[25] ADOLPHE JOANNE, *op. cit.*, p. 112–113.

[26] ANATOLE DE DÉMIDOFF, *Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie* [1837], Paris, 1841, p. 118. Voir aussi GHEORGHE G. BEZVICONI, *Călători ruşi în Moldova şi Muntenia*, Bucarest, 1947, p. 311–312.

[27] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 105, 114–115.

[28] ADOLPHE JOANNE, *op. cit.*, p. 115.

[29] CHARLES DE MOÜY, *op. cit.*, p. 11.

[30] LÉON HUGONNET, *Six mois en Roumanie*, Paris, 1875, p. 67, 70.

[31] WILHELM VON KOTZEBUE, *Aus der Moldau. Bilder und Skizzen*, Leipzig, 1860, p. 122–123.

[32] ANATOLE DE DÉMIDOFF, *op. cit.*, p. 97–98.

[33] CHARLES DE MOÜY, *op. cit.*, p. 7.

[34] A. Ph. (A. FOTINO), *Teatru de marionete (Théâtre de marionnettes)*, dans « Zimbrul », Jassy, 1850, 7, p. 28.

[35] LÉON HUGONNET, *op. cit.*, p. 88–89.

[36] ADOLPHE JOANNE, *op. cit.*, p. 115.

[37] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 38–39.

[38] STANISLAS BELLANGER, *op. cit.*, vol. I, p. 373, 374–375.

[39] *Ibidem*, vol. II, p. 362–368.

[40] WILLIAM WILKINSON, *op. cit.*, p. 138, 140–141.

[41] STANISLAS BELLANGER, *op. cit.*, vol. I, p. 399.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[42] ADOLPHE JOANNE, *op. cit.*, p. 115.
[43] *Ibidem*, p. 93.
[44] *Ibidem*, p. 112.
[45] J. A. VAILLANT, *op. cit.*, p. 447—448.
[46] LÉON HUGONNET, *op. cit.*, p. 43—46.
[47] EDOUARD THOUVENEL, *La Hongrie et la Valachie (Souvenirs de voyage et notices historiques)*, Paris, 1840, p. 174—175.
[48] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 72.
[49] Cf. CONSTANTIN C. GIURESCU, *op. cit.*, p. 141.
[50] W. DERBLICH, *Land und Leute der Moldau und Walachei*, Prague, 1859, p. 76.
[51] Cf. NICOLAE IORGA, *Istoria Românilor prin călători*, IV — *Adause din biblioteci francese și de aiurea*, Bucarest, 1922, p. 56.
[52] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 32.
[53] *Ibidem*, p. 181—182.
[54] FERDINAND LASSALLE, *op. cit.*, p. 42.
[55] LÉON HUGONNET, *op. cit.*, p. 76—77.
[56] *Ibidem*, p. 76.
[57] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 179.
[58] J. A. VAILLANT, *op. cit.*, p. 447—448.
[59] LÉON HUGONNET, *op. cit.*, p. 89—90.
[60] Cf. NICOLAE IORGA, *Istoria Românilor prin călători*, IV — *Adause din biblioteci francese și de aiurea*, p. 56.
[61] LÉON HUGONNET, *op. cit.*, p. 89.
[62] J. A. VAILLANT, *op. cit.*, p. 448.
[63] LÉON HUGONNET, *op. cit.*, p. 77—78.
[64] *Ibidem*, p. 73.
[65] G. LE CLER, *op. cit.*, p. 180—181.
[66] CHARLES DE MOÜY, *op. cit.*, p. 9.
[67] SAINT-MARC GIRARDIN, *Les Voyageurs en Orient*, IV — *Les Principautés du Danube*, dans « La Revue des Deux Mondes », Paris, XVIII, 1858, p. 346.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PREMIERS PROPOS D'EUGÈNE IONESCO SUR LE THÉÂTRE

Ion Cazaban

Eugène Ionesco a été sans doute et continue d'être un des auteurs dramatiques les plus discutés des vingt dernières années, sinon le plus discuté de tous. L'attitude de ceux qui se bornent à commenter sa personnalité créatrice et implicitement ses conceptions sur le théâtre à une certaine période de la vie de l'écrivain, la période française, apparaît d'autant plus visible et surprenante. Cependant, aux articles, conférences et interviews parus en France (ou ailleurs) auxquels se réfèrent ses commentateurs récents [1], nous pensons que l'on peut ajouter avec autant de profit les articles datant de l'époque où Eugène Ionesco était encore un jeune critique (et poète débutant) dans notre pays. Si l'on sait qu'il a eu une activité de publiciste belliqueux et prolifique [2] — il est vrai, avec des intermittences — consacrée à la critique littéraire [3] et, jusqu'à un certain point, à celle des arts plastiques [4], on sait moins que les préoccupations pour l'art théâtral n'ont pas été absentes de cette activité, et surtout nous n'avons pas connaissance de ce qu'on leur ait accordé l'attention due à leur signification, à leur détermination profondément spirituelle, à la nécessité aiguë de leur existence. Quoique sporadiques, leur importance pour la cristallisation d'une modalité propre de concevoir l'art dramatique et scénique ne doit pas nous échapper: ces quelques articles offrent des éléments précis, qui vont être confirmés par le temps et peuvent être confrontés d'une manière concluante avec les idées actuelles de Ionesco et même avec quelques aspects essentiels de sa dramaturgie. Si pour Ionesco les articles écrits pendant sa jeunesse passent pour être « maladroitement rédigés » et contenir « toutes sortes de blagues », ainsi qu'il le dit à Claude Bonnefoy, nous ne dépistons pas moins en eux des « motifs » de la pensée théâtrale de Ionesco, précisés dès cette époque et continuellement développés jusqu'à présent.

Nous ne nous arrêterons ni aux informations de détail que nous avons l'occasion d'obtenir — Ionesco confesse, par exemple, qu'il a écrit une pièce lorsqu'il était encore adolescent [5], — ni aux suppositions suggérées par un passage ou un autre, comme ce « Monsieur Henri » [6] figurant dans une correspondance parisienne et qui pourrait très bien représenter un alter ego de son célèbre personnage Bérenger.

MIRACLE ET ÉMOTION

Nous nous arrêterons, par contre, à cause de l'intérêt particulier suscité dans la perspective du temps, à un article bref, mais consistant, datant du début de sa carrière de publiciste, dans lequel Ionesco expose ses opinions *Sur le mélodrame* [7]. En soutenant « la réhabilitation du mélodrame, car ce n'est pas son esprit qui a été tué, mais la forme inférieure, accidentelle », Ionesco se situe sur une position de négation complexe et en même temps inévitablement affirmative. Il s'oppose dans la même mesure à ceux qui contestent le mélodrame et à ceux qui l'acceptent pour ses finalités moralisatrices et philantropiques ou par une excessive indulgence, admettant toute manifestation scénique, en vertu de l'inertie. Or, c'est précisément l'inertie que Ionesco combat: inertie de la vie, inertie de l'homme envers soi-même,

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 227—235

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inertie de la création. L'inertie capable de dégrader, d'assimiler par ses divers moyens même l'« imprévu », le « miracle ». Pour Ionesco l'inertie est pire même que la catastrophe et, par conséquent, cette dernière est préférable (dans un sens figuré, comme dernière chance): « La catastrophe seule peut révéler notre nature intime. La vague du quotidien et du prévu nous cache à nous-mêmes, nous trompe sur nous-mêmes; d'où la nécessité du tragique et de l'imprévu, de la catastrophe qui brisera la vague, avec sa lumière éclatante. La vie tragique est une évasion ». Une évasion de l'encroûtement de la banalité, des usages qui ont perdu leur sens, de l'insignifiance; un jaillissement possible, d'une formidable intensité (capable de repousser les forces contraires), de ce que l'homme a conservé dans ses profondeurs intimes d'incorrompu, d'essentiel, de précieux — voilà ce que Ionesco veut. N'ayons pas peur des mots et remarquons plutôt l'aspiration de l'auteur vers une connaissance et une révélation complètes, au-delà des apparences et des poncifs, ne pouvant être atteintes que par un maximum de tension intérieure. La situation tragique est une occasion favorable: elle secoue l'inertie et le confort illusoire de l'existence quotidienne. La situation tragique est accompagnée d'imprévu, elle délivre l'« imprévu » (annihilé par la platitude quotidienne) et dévoile des possibilités miraculeuses, des effluves d'imagination insoupçonnés, des richesses spirituelles fraîches, qui autrement seraient inabordables, suffoquées par des conventions rigides. Elle permet une connaissance de l'homme (ou du personnage), non seulement de ce qui lui est extérieur, commun (dû aux circonstances), mais allant jusque dans les profondeurs essentielles, intactes, surprenantes par ce qu'elles ont d'insolite. Sur le plan théâtral, le mélodrame serait « le descendant direct de la tragédie antique; c'est lui qui à l'époque moderne remplit l'éternel besoin de miracle et de terreur ». Le besoin d'une tension créatrice (ou recréatrice) et de révélation — parfois caché, d'autres fois ajourné — subsiste en état permanent dans l'être humain. Une fois la généalogie établie, il semblerait que toute explication supplémentaire devrait être cherchée dans la *Poétique* d'Aristote et dans les traités d'histoire du théâtre. Mais Ionesco fait quelques distinctions à l'intention de ceux qui se laissent plus difficilement convaincre: « Nous croyons dans le genre objectif du mélodrame, sans tenir compte de la médiocrité des réalisations artistiques accidentelles. Ce n'est pas l'esprit du mélodrame qui doit être accusé de non-valeur, de médiocrité esthétique, mais les auteurs de mélodrames seuls ».

Faisant preuve d'habileté, ceux-ci confectionnent le mélodrame au moyen d'une diversion commode, simplificatrice: « Le miracle a été remplacé chez les modernes par le hasard et la coïncidence. La coïncidence équivaut, du point de vue psychique, au miracle ». Au lieu de faire un sondage vertical pour arriver à la découverte du précieux et inoxydable filon de la nature humaine, ils se contentent de combinaisons sur l'horizontale, en nouant et en dénouant une intrigue touffue, apparemment imaginative.

Selon Ionesco, une autre cause de dégradation « de l'esprit du mélodrame » devrait être cherchée dans « le caractère populaire » des mélodrames, leur tendance vulgarisante, traduirions-nous, car, toujours selon Ionesco, la valeur du vrai mélodrame découle également de ses liens avec la tragédie antique, donc avec une forme de théâtre populaire. Il est clair qu'on vise la vulgarisation, l'aplanissement de toutes les difficultés d'accessibilité, l'évitement de toute opposition au goût publique, au niveau moyen de compréhension, et c'est à cause de cela précisément que, tout en invoquant de prétendus « scrupules scientifiques, » « les mélodramaturges ont essayé de réconcilier le miraculeux avec le positif, et cela au détriment des deux ». Cette réconciliation n'est, en fait, qu'un travesti de la paresse de s'évader des habitudes et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de l'habituel déjà expliqué : « On est arrivé à un automatisme, une mécanisation et une rationalisation de l'imprévu : miracle mécanique, donc annulation du miracle » — l'automatisme et la rationalisation devenant des phases de l'inertie spirituelle [8]. Eugène Ionesco lui préfère la « catastrophe» et la « terreur » en tant que génératrices de suprême inquiétude intérieure, d'illumination intense et de brusque renversement de l'optique de la réalité violemment disloquée [9]. Le « miracle » attendu n'a plus rien de mystique, étant plutôt une définition d'images indescriptibles, sortant du commun, le nom donné à certaines dispositions d'âme inaccoutumées et, en même temps, dans son esthétique, une condition du « beau » [10]. Lorsqu'il adopte un ton de manifeste : « nous voulons l'anormal (l'anormal moral ou l'anormal des circonstances extérieures) », il ne se déclare pas pour le pathologique, mais insiste pour concrétiser le « miracle » (vrai, pas truqué), qui est « anormal », car il met l'univers du mélodrame en dehors des normes. C'est parce qu'il sauve l'esprit d'une dégradation dans l'inertie des normes, que l'« anormal » apparaît à Ionesco comme une impulsion vitale, « véridique, essentielle, éternelle » [11], et le mélodrame, qui le contient, motivé par « une nécessité psychologique ».

On peut également détacher de ces considérations quelques desiderata, dirions-nous, concernant le style de la représentation théâtrale. Le théâtre préconisé par Ionesco est, en dernière instance, un alliage d'investigation spirituelle et de déchaînement paroxistique : une investigation qui ne se limite pas au « caractère », mais qui pénètre dans le noyau vivant, essentiel ; un paroxysme qui catalyse l'investigation, qui fait sauter les couches extérieures, qui révèle la tension inconnue des profondeurs de l'être. Il en résulte « Un mélodramatisme intérieur. Un mélodramatisme des états d'âme : organique, primaire. Une stridence indispensable. Une exacerbation. Une violence et une exagération (pas de nature pathologique) des attitudes ». Ionesco fait une distinction nette, aussi bien du naturalisme morbide que du pathétisme déclamatoire : « Stridence, cri — et non éloquence. Illogique des coïncidences — pas motivation rationnelle de celles-ci » [12]. Il est pour un théâtre de l'imagination, que rien ne peut entraver [13], un théâtre du lyrisme déchaîné [14] et des émotions écrasantes. « Par la libre fermentation des sentiments de l'imprévu et de la terreur — et par la vie du miracle — doivent se cristalliser leurs incarnations scéniques [15] ». Un spectacle paroxystique qui se communique au public, en l'émouvant, en l'obligeant de sortir de l'inertie de la satisfaction habituelle, d'entrer activement en contact avec ce qui lui est révélé.

Nous retrouverons les objectifs principaux, les idées-ferments de cet article au cours de l'activité de publiciste d'Eugène Ionesco dans notre pays, développés dans différentes directions, paraphrasés, repris d'un autre angle, éclaircis dans un autre contexte, avec de nouvelles implications et perspectives. Ce qui est important, c'est de pouvoir surprendre — comme nous essayons de le faire ici, en appelant au procédé du « montage » — la conscience en formation du futur *dramaturge* (dans la mesure où il nous est permis de le faire au niveau des déclarations publiques).

L'EXPRESSIVITÉ DE L'HUMAIN

Les préférences du jeune Eugène Ionesco vont nettement vers une vie vécue avec intensité, de révélations suprêmes, qui forcent l'inertie et la banalité du quotidien, fût-ce au prix de souffrances tragiques : « je complique mon existence afin de l'intensifier et de l'enrichir. La quiétude plane ressemble trop à la mort. Si un homme qui ,,se crée des complications'' est un homme tragique, l'homme dénué de ,,complications'' est un personnage triste et stérile [16] ». L'existence n'est qu'une opposition perpétuelle, désespérée, à tout ce qui pourrait la restreindre, la dégrader, la réduire au néant : « Je

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

préfère le cauchemar à cette réalité insipide, parce que pour le moment je préfère encore la torture à la mort » [17]. Le tumulte de l'âme, la tension vers autre chose, vers « le miracle », deviennent des conditions *d'être*, se précisent comme critériums de la substance et de la valeur humaines: « Les hommes sans drames sont inauthentiques ou inintéressants » [18]. Attentif exclusivement à ce qui est intéressant, cherchant seulement ce qui est authentique, Eugène Ionesco poursuit et enregistre le dramatisme, « les sentiments, les souffrances, les joies, les plaintes, les nostalgies du paradis perdu » qui « constituent la substance de l'humain » [19]. Lui-même, dans ses tourments, garde la vision « du paradis » qui ne sera peut-être jamais regagné: « Où trouver ce jardin avec un ciel unique pour nous? Où seules les couleurs des fleurs changeraient de clartés en d'autres clartés. Où nous puissions rire sans flèches, à un monde sans flèches » [20]. Chez Ionesco, ce final heureux n'existe pas, le drame n'a pas de fin . . . [21]

Dans sa qualité d'écrivain et de critique, il ne conçoit la littérature qu'en tant que « participation affective à l'humanité », au drame humain, en tant qu' « expression, présentation de l'humain » [22]. Jusqu'à quel degré, au prix de quels risques et difficultés peut-on réussir une « expression »? De son acception strictement littéraire, tenant du domaine de la critique de spécialité, le problème prend de nouvelles dimensions, ses aspects sont accentués par la situation dramatique fondamentale de l'homme. Ionesco ressent un acerbe besoin que toutes ses tristesses, toutes ses plaintes, tous ses griefs soient significatifs [23]. La littérature est une manière de les peser et d'éclaircir leur signification intime, organique, unique. Toute approximation indique un enlisement dans l'inertie — par commodité ou par imitation de la mode, etc. — toute interprétation en bémol ou en dièse — pour l'effet — signifie, au fond, un échec, peut-être même une suite d'échecs. Dès cette période, Eugène Ionesco poursuit *la communication* par rapport avec sa vision *dramatique* de l'humanité.

Tous les mots lui paraissent émoussés par l'usage le plus commun, compromis dans la diffusion des impressions les plus fausses et les plus inconsistantes, de sorte « qu'il est impossible de dire ce qui *est*, de traduire dans le langage inférieur de l'expression habituelle, quand on est tout à coup aveuglé devant les lois immenses et mystérieuses qui régissent le dedans des réalités: la mort, la vie, les transformations » [24]. Et il essaye de proposer une méthode pour leur régénération: « Pour que des mots banaux puissent exprimer une certaine substance de vie, il faut les lire comme si on les rencontrait pour la première fois, avec une attention extrême, *comme s'il nous fallait les traduire* d'une autre langue; c'est l'unique moyen pour que les mots ne demeurent pas neutres et puissent se remplir de vie: une phrase doit être vécue » [25].

Les problèmes que le futur dramaturge se pose au sujet de l'expressivité des gestes et de la dynamique corporelle sont concluants: « La nervosité dans la démarche de tel individu, peut-on savoir à quel tumulte elle est due? L'étincelle de rage dans les yeux de tel autre peut signifier tout aussi bien une crampe, qu'une révolte contre la Divinité » [26]. Par conséquent, son humour excepté, Eugène Ionesco se rend compte que « la vie des gestes » lui interdit d'entrevoir ce qui l'intéresse dans l'humain, car « elle ne synthétise pas, ne résume pas, ne renferme pas une grave complexité intérieure — légère toile d'araignée — mais, tout au plus, elle l'interrompt, l'annule ou la dément » [27].

Retenu par les difficultés et l'impuissance de l'expressivité, Eugène Ionesco ne cède pas aux tentations de la « technique », c'est-à-dire, selon son acception, à des formules spéculatives, spéculant dans la même mesure sur les recettes à succès des autres et sur le goût du public. Il cherche toujours l'authenticité et l'expres-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

-ion adéquate. Le vrai problème est de « ne pas spéculer sur l'émotion, mais de l'exprimer », car il remarque combien il est « facile de faire une spéculation rhétorique », et par contre combien « il est difficile de la connaître et de la contenir » [28], sans l'exagérer ou l'estomper avec virtuosité. La technique est dénoncée catégoriquement dans de nombreuses occasions comme étant facile, assez tôt uniformisée et banalisée. Quand il décrit telle technique dramatique par laquelle « on essaye une fausse évolution de certains moments, frappante, il est vrai, mais désintégrée », il ne peut retenir un sarcasme: « voici comment on fait une tragédie: Au premier acte on montre la plante du pied; au second acte on montre le genou; au troisième acte on montre le nombril; au quatrième acte on montre le cou; au cinquième acte on montre la calvitie. Et le tragédien dit: le corps humain est constitué des parties essentielles: la plante du pied, le genou, le nombril, le cou, la calvitie » [29]. Excellente caricature d'une soi-disant « essentialisation » et de certains effets qui n'ont rien de commun avec la vie, incapables d'exprimer la nature humaine. « La technique pour la technique tue l'esprit » et fait tomber le théâtre dans le théâtral, dans le déclamatoire « qui ne participe plus à la vie, ne prend plus d'elle sa substance, mais de son ombre, de son apparence [30] ». La technique escamote le dramatisme réel, profond, de l'homme et, en s'installant confortablement, elle interdit toute « folie », tout « miracle », tout ce qui entretient la vie de l'esprit humain.

Il est intéressant de remarquer comment Eugène Ionesco apprécie *Les parents terribles* de Cocteau. Ses préférences artistiques — dont nous avons déjà pris connaissance — entrent en jeu, on les retrouve appliquées à la pièce: « Menaçant, d'un moment à l'autre, de tomber dans le mélodrame le plus facile, elle remonte au moment où on ne l'espérait plus, jusqu'aux sommets les plus élevés du tragique et, si elle retombe ensuite, ce n'est plus une chute, mais une descente jusqu'aux profondeurs essentielles de l'humain. Un cloaque, une atmosphère de vice humain, que la douleur atroce, une capacité surhumaine, stridente de souffrance purifie ». En d'autres mots, Cocteau réussit une réhabilitation du mélodrame. Néanmoins, on reconnaît tout de suite les réserves du critique: « En dépit du fait qu'elle comprend des vérités substantiellement humaines, la pièce n'inspire plus, à partir d'un certain moment, qu'une émotion, une passion pour la technique artistique » [31]. Ce qui est habituellement artificieux, confectionné — dût-ce l'être avec intelligence et désinvolture — dans les pièces de Cocteau, ne trouve pas d'accès chez Ionesco.

LA DÉCOUVERTE DU THÉÂTRE

Nous avions mentionné l'indifférence du jeune Eugène Ionesco pour l'art du spectacle, les qualités des acteurs, les problèmes de la mise en scène. Une des explications est dans son désir d'authenticité, dans son dégoût pour l'imposture et pour tout ce qui entrave la connaissance de la véritable individualité de l'homme. Les acteurs sur la scène ne l'intéressent pas, du fait même que leur individualité est masquée par le personnage qu'ils jouent: « Je ne peux les connaître qu'à travers leurs fautes, à travers leurs petits gestes, leurs légères inadhérences au rôle, leur manque de talent. Je préfère les surprendre dans les coulisses, en train de se grimer » [32]. Ionesco n'envisage pas le théâtre sous l'angle habituel du spectateur, il n'accepte pas ses conventions ou elles ne le satisfont pas, il exige autre chose, il demande enfin à être convaincu. Ce qui se dégage pour le moment de son refus, c'est qu'au théâtre il ne veut pas être spectateur!

Une seule fois, à notre connaissance, il approuve avec enthousiasme: il s'agit des « chercheurs de nouvelles voies » de la compagnie *13 + 1*, dirigée par G. M. Zamfiresco [33]. Et là il a vraiment la révé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lation d'une chose nouvelle, qui éveillait en lui des réminiscences, peut-être anciennes, mais intégrées dans une vision nouvelle: « J'ai été surtout frappé par l'interprétation de Mlle Lucia Demetrius, qui a dépassé la signification théâtrale de son rôle et qui a réussi de l'envelopper dans une atmosphère de poésie et de fantasque » [34]. Naturellement, il est captivé par « la poésie et le fantasque », il est sensible au spectacle, pour la poésie de cette interprétation, car il croit « encore à une hiérarchie des genres artistiques, parmi lesquels la poésie se trouverait située sur le premier échelon ». Le flux poétique naissait de la capacité de l'actrice à exprimer « les nuances des conflits intérieurs, parfois difficilement perceptibles, ainsi que des réalités psychologiques trop imprécises » — qu'il avait crue impossible d'être représentées sur la scène — « par de menus gestes mécaniques, hypnotisés » [35]. Ce fut une émotion momentanée, un choc, apparemment isolé à cette époque, bien que les conséquences profondes ne soient pas toujours visibles tout de suite.

Quelques années plus tard, dans une lettre de Paris présentant la situation de l'art scénique français, Eugène Ionesco parlera avec un plaisir évident (un peu tardif, mais cela n'a aucune importance) de l'affranchissement du théâtre d'une suite de « conceptions » et de « préjugés » restrictifs qui le vouaient, selon son point de vue, à la superficialité et à la médiocrité, en l'obligeant de « vivre plus proche de la mort que de la vie » [36]. C'est le premier article annonçant avec clarté et sans aucun doute possible son adhérence à la nouvelle évolution du théâtre. Eugène Ionesco, qui n'avait pas affirmé auparavant que « le théâtre est plus vrai que la vie, et que la sortie dans la rue, après le spectacle, équivaut à une évasion dans l'irréel, dans le divertissement, après une réalité trop forte, inexorable » — le déclare cette fois sans hésitation. A une époque de déchaînement de la démagogie fasciste — quand Ionesco criait sa douleur « le divertissement » doit être compris comme un frappant isolement du réel. Comparée à la vie qui « escamote, couvre les vérités », « l'art les emprunte à la vie, les découvre, les purifie, les élève, les rend à leur essence». La superficialité des ressemblances et des imitations naturalistes est bannie de la scène, parce que « Le théâtre, comme tout art, a la mission d'arriver à la connaissance. On n'arrive pas à la connaissance en singeant, mais en approfondissant, en séparant, en purifiant les réalités ». D'accord avec ceux qui croient dans la nécessité « de briser les moules encrassés de l'ancien théâtre au nom de la vérité », Eugène Ionesco exige un éclaircissement de la conception de la *vérité*, étant donné que tous les courants théâtraux « ont pris l'offensive au nom de la „vérité" — aussi bien les adeptes du romantisme, que ceux du naturalisme, du réalisme, ainsi que les auteurs de pièces „de caractère", „d'intrigue", „de mœurs", etc ». Sa position reste immuable: la vérité doit être cherchée dans les profondeurs les plus intimes de l'homme, ce monde fantastique où elle se cache (fantastique par rapport à la banalité quotidienne). C'est surtout en cette époque d'oppression et de suppression de l'humain, que ce qui est véritablement humain, ce qui réussit à résister et à se conserver demeure dans les plis les plus secrets de l'être. C'est là que le théâtre doit aller le chercher et le découvrir, comme un « miracle », comme quelque chose de « fantastique », jamais rencontré dans le monde environnant. « L'humanité doit être cherchée non pas dans les objets qui nous environnent, mais à travers eux, dans les réalités essentielles dont ces objets nous séparent », et non seulement les objets, mais tout ce qui perd la valeur de la spiritualité. Ce n'est que par la recherche tenace et la révélation « de la réalité la plus intime et la plus précieuse » par le dramaturge (en lui-même, dans les autres), que le théâtre deviendra « ce qu'il doit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

être: poésie, invention, drame (le drame n'est pas un genre, mais une tension), vérité ».

En découvrant que seulement lorsqu'il est conscient de ses possibilités artistiques d'investigation et de communication « le théâtre est une présence », Eugène Ionesco découvrait le théâtre.

Notes

[1] Il s'agit des volumes *Notes et contre-notes* d'Eugène Ionesco (Gallimard, 1962) et *Entretiens avec Eugène Ionesco* de Claude Bonnefoy (Editions Pierre Belfond, Paris, 1966).

[2] De 1927 à 1938 Eugène Ionesco a collaboré aux revues et journaux: « Revista literară a liceului Sf. Sava », « Zodiac », « Fapta », « Excelsior », « Floarea de foc », « România literară », « Axa », « Azi », « Viaţa literară », « Rampa », « Facla », « Meridian », « Reporter », « Critica », « Vremea » — et, après son départ en France, à « Universul literar » (1938—39), « Viaţa românească » (la série des *Scrisori din Paris* (Lettres de Paris), 1938 1940, 1946). Il a publié un volume de vers *Elegii pentru fiinţe mici* (32 p., Cercul Analelor Române, Craiova, 1931) et un autre, de critique littéraire, fragments de journal, etc., intitulé *Nu* (Non) (303 p., éd. Vremea, 1934) « œuvre sélectionnée et publiée par le comité pour décerner des prix aux jeunes écrivains non édités, avec l'opposition de deux des sept membres du comité ». Nous mentionnons aussi la préface pour le volume de poèmes *Gloata* par Ion Th. Ilea (éd. Santier, 1935). On trouvera également, dans le recueil *Capodopera, opera de talent şi opera de virtuozitate* (Le chef-d'œuvre, l'œuvre de talent et l'œuvre de virtuosité), constitué par le professeur Mihail Dragomirescu avec les travaux des séminaires qui ont été tenus pendant l'année universitaire 1928 1929 à la Faculté de Lettres et de Philosophie de Bucarest, l'exposé de l'étudiant Eugène Ionesco, ayant pour thème *Poemele lui Grigore Alexandrescu: « Cometei anonsate » şi « Răspunsul cometei »*.

[3] Elena Vianu définit la position esthétique exprimée par les chroniques et les essais d'Eugène Ionesco, dans *Préludes ionesciens* (« Revue des Sciences humaines », janvier-mars 1965).

[4] Emil Manu fait une brève présentation d'Eugène Ionesco chroniqueur plastique *(Eugen Ionescu, cronicar plastic)*, dans « Tribuna », XII, nº 29, 18 juillet 1968.

[5] « Une très ancienne amitié me lie à Constantin Fântâneru. J'étais en troisième du lycée lorsque j'ai présenté à l'actuel auteur de *Interior*, qui était dans une classe supérieure, une pièce de théâtre patriotique. Elle ne lui a pas plu ». *(Cronica literară*, dans « Axa », I, nº 3, dimanche 27 novembre 1932).

[6] Au milieu de terribles événements qui annonçaient les événements encore plus terribles de la guerre mondiale, Monsieur Henri « estime que le plus grand souci qu'un homme conscient de sa nature humaine doit avoir aujourd'hui, c'est de ne pas mourir du point de vue spirituel. Il me propose l'exemple de Beethoven qui composait ses symphonies dans la cave, sous les bombes (. . .) tant que le chaos extérieur sera toujours aussi grand, tant que dureront les convulsions, il ne reste qu'une chose à faire: se retirer en soi-même, établir un ordre, un équilibre intérieur, (. . .), ne pas se laisser dominer par le chaos du monde » *(Scrisori din Paris*, dans « Viaţa Românească », XXXI, nº 9—10, septembre-octobre 1939). On dirait une note pour *Le Rhinocéros*.

[7] « Zodiac », Mărţişor, 1931.

[8] Ce passage nous fait penser à la tragi-comédie de l'automatisme des personnages de ses premières pièces, à la dynamique de l'inertie du *Nouveau locataire*.

[9] Cependant la « catastrophe » et la « terreur » peuvent avoir une autre face: hideuse, déchirante; pendant les années de l'agression nazie, Ionesco note dans son journal (le 19 mai et le 10 août 1939): « J'ai le sentiment douloureux que c'est la fin du monde, que tout va s'écrouler »; « C'est peut-être la fin de tout: de la culture, de la civilisation, de l'humanisme. De tout ce que l'homme avait bâti ». *(Scrisori din Paris*, dans « Viaţa Românească », XXXI, nº 12, décembre 1939).

[10] « Le beau ne peut être réalisé que dans une atmosphère d'enchantement, que par l'invraisemblable, par l'impression de voir d'anciennes choses pour la première fois, par le sentiment de la fatalité et de l'irréparable de certaines situations tenant du miracle, miracle dans la joie, miracle dans la torture » *(Nu*, p. 181). « Ce qui augmente la valeur, accentue le miracle, c'est son contraste permanent avec l'habituel, son développement en partant de l'habituel, du commun, de la banalité et surtout l'acceptation naturelle, candide, simple et étonnée du miracle » *(Nu*, p. 184). Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, par exemple, il introduit « des éléments fantastiques, servant à la fois à détruire et à souligner, par contraste, le réalisme » *(Notes et contre-notes*, p. 14).

[11] La littérature classique même, y compris la tragédie antique d'où dérive, selon lui, le mélodrame — n'a jamais exprimé que « ce qui est

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

particulier, miraculeux, illégal, extraordinaire. Le sentiment de vivre une existence tragique, un miracle, ne quitte jamais l'auteur » (*Nu*, p. 184).

[12] Aujourd'hui encore Eugène Ionesco garde la conviction que: « Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage » (*Notes et contre-notes*, p. 13).

[13] A l'époque où il écrivait cet article, l'auteur, ainsi qu'il le déclare souvent, n'avait aucune attraction particulière pour le théâtre, ce qu'il explique par le fait que la présence des acteurs et leur interprétation scindaient le spectacle en « deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l'imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l'une à l'autre, deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre » (*Notes et contre-notes*, p. 5).

[14] Une autre raison pour laquelle Eugène Ionesco repousse le naturalisme: « Les objets réalistes, les contingences, l'actualité contemporaine, la réalisation « du milieu social », etc. empêchent toujours le déroulement des forces lyriques et dramatiques. (Elles ne peuvent être mises en valeur que dans la mesure dans laquelle le drame exprime l'oppression même, la lutte de l'esprit contre la matière) ». (*Scrisori din Paris*, dans « Viaţa Românească », XXXI, n° 6, juin 1939).

[15] Comparons ces idées concluantes avec d'autres, plus récentes, qui semblent une réponse à travers le temps, cette fois chargée de l'expérience du dramaturge: « J'ai écrit tout un théâtre, toute une littérature pour montrer ce que personne n'ignore et pour me confirmer à moi-même ce que j'ai toujours su: insolite de l'univers, banalité quotidienne que seul l'atroce transperce, etc. » (*Journal en miettes*, « Mercure de France », 1967, p. 29).

[16] *Lateral*, dans « România literară » I, n° 24, samedi 30 juillet 1932.

[17] *Ibid.*

[18] *Cronica literară*, dans « Facla », XVI, n° 1558, lundi 6 avril 1936.

[19] *Ibid.*

[20] *Fragment dintr-un roman*, dans « Facla », XVI, n° 1563, dimanche 12 avril 1936. L'image du « paradis » se confond avec celle des lieux de l'enfance à La Chapelle Anthenaise: « Il y avait des couleurs, des couleurs tonifiantes, d'une fraîcheur et d'une intensité qu'elles n'auront plus jamais, les couleurs que j'aime le plus, notamment un bleu vierge, pur ». (Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, p. 15).

[21] Dans *Tueur sans gages*, « la cité radieuse » ne paraît qu'au début et n'est qu'une illusion fabriquée.

[22] *Cronica literară*, dans « Facla », XVI, n° 1558, lundi 6 avril 1936.

[23] Note de journal du 26 juillet 1939 (*Scrisori din Paris*, dans « Viaţa românească », XXXI, n° 12, décembre 1939).

[24] Note de journal du 19 mai 1939 (*ibid.*).

[25] *Ibid.* J'ignore si Eugène Ionesco se souvenait de cette note lorsque, dix ans plus tard, il a voulu apprendre *l'anglais sans professeur*: il n'y est pas parvenu, mais il est devenu auteur dramatique. Le problème de la communication intervient comme une obsession dans sa dramaturgie, les causes étant multiples: « Je constate parfois la destruction ou la déformation volontaires du langage et je le dénonce; je constate aussi son usure naturelle; je constate encore son automatisation qui fait que le langage se sépare de la vie; je conçois donc qu'il ne faut pas tellement le réinventer que le rétablir » (*Notes et contre-notes*, p. VIII).

[26] Chronique à G. Călinescu: *Viaţa lui Mihai Eminescu*, dans « Azi », n° 3–4, mai-juin 1932.

[27] *Ibid.*

[28] *Jurnalul poeziilor*, dans « România literară », I, n° 10, samedi 23 avril 1932.

[29] *Nu*, p. 275.

[30] *... un oarecare Van Gogh, pictor*, dans « Vremea », X, n° 518, Noël 1937. La solution sera trouvée plus tard, comme un antidote, dans le mécanisme du théâtral: « Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum (...) Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence: violemment comique, violemment dramatique » (*Notes et contre-notes*, p. 12–13). L'article *Despre melodramă* (Sur le mélodrame) ne demandait pas autre chose: exacerbation, violence, exagération.

[31] *Scrisori din Paris*, dans « Viaţa românească » XXXI, n° 1, janvier 1939.

[32] *Nu*, p. 278. Dans *Notes et contre-notes*, p.3, son attitude est reconfirmée: « La représentation théâtrale n'avait pas de magie pour moi. Tout me paraissait un peu ridicule, un peu pénible. (...) Il me semblait que le comédien faisait une chose inadmissible, réprobable. Il renonçait à

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

soi-même, s'abandonnait, changeait de peau. Comment pouvait-il accepter d'être un autre? de jouer un personnage? C'était pour moi une sorte de tricherie grossière, cousue de fil blanc, inconcevable.

Le comédien ne devenait d'ailleurs pas quelqu'un d'autre, il faisait semblant, ce qui était pire, pensais-je ».

[33] *Un teatru nou*, dans « România literară », I, n° 44, samedi 17 décembre 1932.

[34] *Treisprezece şi unu*, dans « România literară », I, n° 47, samedi 7 janvier 1933.

[35] Lui ont-ils apporté aussi la vision du monde « insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai » trouvée autrefois dans le spectacle de marionnettes du Jardin du Luxembourg? (*Notes et contre-notes*, p. 8). Lorsque ses pièces seront montées, il appréciera chez les interprètes « un style plus naturel et plus excessif à la fois, un jeu se tenant entre le personnage réaliste et la marionnette » (*Ibid.* p. 224).

[36] *Scrisori din Paris* dans « Viaţa Românească », XXXI, n° 6, juin 1939.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PETR ILICH TCHAIKOVSKY*

ON THE 75th COMMEMORATION OF HIS DEATH

Mircea Voicana

On Thursday October 24, 1968, on the occasion of the Day of the United Nations a concert was given in Geneva and Paris by the *Suisse Romande* orchestra conducted by Ernest Ansermet and by the *Symphonic Orchestra of Paris* conducted by Serge Bando, as a token of international cooperation that might seem auspicious for the end of that year. The concert was rebroadcasted by the Romanian radio broadcasting. The first part included the interpretative contribution of the Swiss group: fragments of the ballet *Rosamunde* by Schubert and the *Concerto for pianoforte in A minor* by Schumann, with Bruno Leonardo Gelber as solo player; in the second part the Paris orchestra offered a grand performance of the VIth Symphony, the "Pathetic", by Tchaikovsky, highly sensitive and clearly chiselled.

The choice of the latter work for the programme dedicated to the United Nations has a multiple and very diverse significance. It met, of course, the requirement of zonal representation, by bringing the work of an "Eastern" composer in the concern of all nations which aims at objectiveness. But, first of all, it was due to the commemoration of 75 years from Tchaikovsky's tragic and sudden death at St. Petersburg, on October 25, 1893, a few days after the first hearing of this very symphony (October 16, 1893), conducted by the composer himself. This coincidence — of death and music — gave birth to numberless Romantic interpretations and commentaries, based also (we must admit it) on an exceptional concurrence of circumstances. A certain importance was also given to the non-orthodox addition of a fifth part to the symphony, a requiem on the melodic pattern of "memory eternal" which opens the first part, a sad finale with which the symphony does not end but "vanishes". There were also the mysterious allusions of the composer himself to a would-be programme that had to remain (and did remain) an enigma for all: foreboding of death, sonorous testament and musical farewell of a tormented and tortured man: Tchaikovsky was permanently wavering and fighting against himself and a destiny he felt and thought was like classical *fatum*, antihuman, even when life offered him not only bitterness and solitude but also successes and recognition, which other artists did not enjoy during their lifetime.

In selecting the programme, a serious argument might have been the intrinsic qualities of Tchaikovsky's musical works, their accessibleness that facilitated general adoption and recognition. These features make us consider Tchaikovsky as a model of intuition of the most efficient and direct means of communication, for all milieux, starting from the officialdom of the aristocratic élite, heading the Russian society and up to the broad popular masses that came to love his works almost immediately.

This is a truth which cannot be denied, even if today, with the retrospective of a century, we can often get detached from the charm of his work and observe its aspects of facility. We may be fed up with the sentimentality that often pervades some of his works or even judge, pencil in hand,

* Paper presented on December 17, 1968 at the meeting of the 13th section for Literature and Art of the Academy of the Socialist Republic of Romania.

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 237–241

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

the technical procedures and the "clichés" of his Romantic language that often gives rise not to the feeling of perfection but to that of "too well done".

We know that George Enescu — to quote an illustrious example — did not appreciate too highly his work: in Enescu's so vast repertoire we can find rather seldom works by Tchaikovsky. However Enescu always acknowledged his attractiveness for the public, his popularity, which makes us also point out that Tchaikovsky, the same as the great classics, has beside the aesthetical value proper, an incontestable historical and social one. His music circulated more than that of any other Russian composer. Though written with modesty and with ever renewed intimate questions, it was assimilated and carried throughout the modern world, meeting with a success which could be envied by many of the prophet-composers — even Wagner, for instance. This music has won and wins even today the masses who, to the extent in which they love the art of sounds, know directly or mediatedly Tchaikovsky's great operas, or even their fundamental themes, melodies they used to hum like Verdi's airs, even if sometimes (and this is a frequent phenomenon) they do not even know the title of the opera or the name of the composer.

The history of primary arts (I designate by this term the poetry, the music and the theatre, which do not necessarily imply and may always do without a material support of the type required by all plastic arts, even in the modern hypostasis of the cynetic art) knows of such cases of "folklorization" of the cultured creation. The same as the Romanian public is often not aware today that the text of several highly popular songs is due to the pen of Coşbuc or Goga, very few can tell the origin of some fragments from Tchaikovsky's work, used to saturation as illustrative music by the radio or sound film. Whether this phenomenon should be deplored or make us glad is a problem to be further discussed by art aestheticians and sociologists. However, art history cannot but record this phenomenon, with all its diversity and importance and look for its roots by explaining who was Tchaikovsky and what is his creation.

Tchaikovsky, the man

A life devoted only to music, to which he was attracted from early childhood (he started taking lessons when he was only 4 years old, in the rich intellectual family where he was born) and for which he heroically sacrificed a good job, a "career" in full progress. He defied society (many friends and acquaintances gave him the cold shoulder and cut him) and devoted himself to the study of music.

A successful life, for very soon he got high appreciations from his professors and colleagues, from orchestras and theatres, and not very long after, from the public.

A closer family circle, a few intimate friends, some priceless mentors (among whom the brothers Nicholas and Anton Rubinstein, the writer A. N. Ostrovski, his colleague H. Laroche, V.V. Stassov, Balakirev), many acquaintances with whom he could not communicate, affective shyness and hesitation (the episode Désirée Arteau, the Belgian singer whom he was on the verge of marrying in 1868), sentimental aberrations and disappointments, a failure — the marriage to Antonina Ivanovna Milynkova —, patronages and strictly platonic love-affairs with clever women from whom he drew inspiration and to whom he wrote about his torments as a man and as a creator (we refer to Nadezhda von Meck).

An extreme earnestness in his outlook of life and creation, an almost morbidly exacerbated sensitivity (as a child he had been surnamed the "glass doll" which is not to be touched lest it should break), made his life an endless torture, passing from a fit of hysterics to another, from apathy to agitation, and from agitation to apathy, ceaselessly, up to complete exhaustion.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A strong love for his homeland, for Russia, across which he had roamed from his early childhood, as the son of a mining engineer. The love urged him very soon to express himself in specifically Russian melodies and he was so home-sick that, in the midst of the greatest triumphs of his tours abroad as a conductor or even during the ceremony of being awarded the title of *doctor honoris causa* in England, he thought only of coming back to " his own people ".

A fertile work, but strenuous, systematic and scrupulous which exhausted him but — as Enescu said — brought him his only relaxation.

A tireless activity (first in Moscow, then in St. Petersburg) as a teacher (admired by pupils who were faithful to him all their life, e.g. Taneev), as a musical critic (he wrote vehement articles against the officialdom and in support of the head of the group of five, Mili Balakirev), as a conductor (with brilliant successes in Russia, all over Europe — especially Germany, Switzerland, Italy, France and England — and even in America).

In parallel to all these he carried on an exceptional activity as an extremely active composer, who left the most comprehensive musical work of the history of Russian music, approaching almost all musical genres with the same success:

OPERAS: *The false Dmitri* (stage music on a text by Ostrovski, in 1870. In 1863, as a student of the Conservatory, he had attempted to write a "Boris Godunov" from which only the "scene by the fountain" is left (/N.B. Mussorgsky created his masterpiece in 1868—1872 and its first night was performed in 1874/); *The Oprischnik* (1872), *Vakula, the Smith* (1873), *Snegourochka* (1873) — all on texts by Ostrovski; *Evgheni Oneghin* (1877); *The Maid of Orleans* (1879), *Mazeppa* (1883), *Domovoy* (1886 — stage music on a text by Ostrovski); *The Queen of Spades* (1890), *Iolantha* (1891);

BALLET: *The Swan Lake* (1877 — an indisputable model of the genre), *The Nutcracker* (1880, with a revised version in 1892), *The Sleeping Beauty* (1889—1890);

SYMPHONIC MUSIC: (symphonic poems, overtures and so-called overtures-fantasias);
Romeo and Juliet (1869), *The Tempest* (after Ostrovski, 1873, following another *Tempest*, after Shakespeare, composed at the Conservatory), *Francesca da Rimini* (1876), *Italian Capriccio* (1880), The *1812 Overture* and the *String Serenade* (both in 1880), *Hamlet* (1880, stage music in 1891), the 4 suites (of which the last, *Mozartiana*, in 1887), etc.;

SYMPHONIES: seven, of which some are numbered from I to VI (the first, in G minor, in 1866; the second, in C minor, in 1872; the third, in D major, in 1875; the fourth, in F minor, in 1877 — the year when he wrote *Evgheni Oneghin* — ; the fifth, in E minor, in 1888 — the same year as *Hamlet* — ; and the sixth, in B minor in 1893 — as may be seen the minor is clearly prevailing in Tchaikovsky's creation) and to which we must add the splendid *Manfred* symphony of 1885 (the date of its creation makes it be the real Vth symphony of Tchaikovski, those of 1888 and 1893 should be considered the VIth and VIIth symphonies respectively);

CONCERTOS: one for violin in D major (in 1877, the same date as *Evgheni Oneghin* and the *Swan Lake)*; four for pianoforte and orchestra (no. 1 in B flat minor in 1875, parallel to the third symphony;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

no. 2 in G major, in 1880, concomitantly with the *Nutcracker*, the *Italian capriccio*, the *1812 Overture* and the *String serenade*; no. 3 in E flat, in 1893, the year of Tchaikovsky's death, 9 years after the concerto-fantasia of 1884). We could also add the *Variations for cello and orchestra on a rococo theme* (in 1876 — the same year as *Francesca da Rimini)*;

CHAMBER MUSIC: sonatas, variations and pieces for pianoforte, trio, quartets, sextets for strings, numberless melodies for voice and pianoforte, romances, cantatas, choruses, religious hymns and masses.

The great richness and diversity of the works composed in a lapse of only 25 years makes Tchaikovsky be the greatest classical Russian composer. Other elements contribute to this conclusion, first of all, the intrinsic value of his creation, both Russian and European.

The complex character and sincerity of his message and of the means of expression, the richness of the forms used by Tchaikovsky are vigorously rooted in the Russian folksong and romance, in the melodic and harmonic language of the pre-Wagnerian German Romanticism and in the European symphonism of the 19th century.

The pieces for pianoforte or voice and pianoforte, real black-and-white sketches, the watercolours of the ballets and the oil painting of the great operas and symphonic works — all Tchaikovsky's creation speaks of a vigorous Romantic temper, of a seldom-met creative complexity.

Though his work is dense, the impression it gives is that of clearness, classic order, accessibility.

That accessibility is achieved on the one hand by permanently resorting to the tunes of the folk songs of Russian peasants and of town romances, which ensured a great cantability to all his musical themes, and, on the other hand by programmatic devices characteristic of the Romantic school, though having interesting realistic aspects.

From a typological standpoint Tchaikovsky was a great Romanticist by orientation and expression, by the pathos of his musical discourse, by his dramatic contrasts and lyrical effusions as well as by the egocentric introspection obvious in the themes inspired by Byron or Pushkin (e.g., *Manfred* — seen as is known also by Robert Schumann, in another mode of artistic sensitivity — , or the characters from *Evgheni Oneghin* or the *Queen of Spades)*, by Dante or Shakespeare (e.g., *Romeo and Juliet* and *Francesca da Rimini)*, or in the descriptive works like the *Tempest*, the exegetes were right, however, in pointing to Tchaikovsky's specific timbre in the general problems of Romanticism: he "intuits . . . something which had not been realized by Romantic artists, who had so often debated the idea of maladaptation, of the conscience of a mutilated individual, hurt by the contact with the world. Breaking loose from the closed circle of prolonged subjective meditations he finds the way to solve despair. Tchaikovsky does not promote, following the example of Romanticists, personal disillusion to the rank of feeling of the whole mankind; on the contrary, he feels what is individual in it, he realizes that his disease will be cured only where common people find joy, as it is a disease of loneliness and isolation" (Ada Brumaru, *Romantismul în muzică*, II, Ed. muzicală, 1962, p. 39).

Tchaikovski is equally impressive in the lyrical and chamber genres (some pieces for the pianoforte or lieds parallel in artistic value and musical writing the most illustrious pieces of Schumannian intimacy), in the dramatic and symphonic ones (in the last one he excelled, creating the school followed by Myaskovsky, Glier, Shostakovich).

I consider, however, that both the grandeur and the lasting character of his work

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

are due to the formula (ecclectic, it is true, but happy) he used to combine a national melodic background, pre-eminently Russian, with the melody, harmonic structures and symphonic devices of the European art of his time, proving that he was a European Russian composer sooner than the Group of five. The latter had the same principles and love for the Russian people as Tchaikovsky, but they took a more difficult way (more profound, moreover), and met with much more numerous hardships before asserting both themselves and Russian art. They had a mutual respect for one another, however, and documents of that epoch record the emotion with which the "group of five" followed the successes of young Tchaikovsky, and later those of the official composer. There is also evidence that the latter received — and turned to good account — precious advice from V.V. Stassov and Mili Balakirev.

I have mentioned before a realistic trend. I was referring not to a jarring realism, proclaimed as such, but to that attitude which renders art a viable correspondent of life, pervious to the social reality of its contemporaries. We must not forget that, in this respect, Tchaikovsky's most successful creations in the field of opera — even before the verist themes — were the works with a contemporary subject, where characters (dramatic and musical) and conflicts (dramatic and musical) originate from the Russian society of the 19th century: *Evgheni Oneghin* and especially the *Queen of Spades*.

While his forerunners and the best of the group of five — headed by Mussorgsky — achieved their personality in the historical theme *(Ivan Susanin, Boris Godunov, Prince Igor*, etc.) or in the fairy tale with historical *(Ruslan and L'udmila)* or exotic character *(The Golden Bock)*, Tchaikovsky adopted for the fairy tale the genre of the *ballet* and in the case of *opera* proper (even when entitled "lyrical scenes", as in the case of *Evgheni Oneghin)*, turned to a contemporary realistic subject.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA FORME MUSICALE DANS LE «PELLÉAS» DE DEBUSSY

Constantin Bugeanu

Tenter de découvrir des formes musicales dans « Pelléas », voilà ce qui peut paraître téméraire ! Même dans sa musiques symphonique, Debussy utilise des formes fort souples, ce qui rend leur détection assez difficile. Pourtant, pour certains de ses ouvrages symphoniques des investigations réussies n'ont pas manqué ces derniers temps. Quant au Pelléas, il me semble que l'éclaircissement des formes musicales soit devenu absolument nécessaire si, en effet, nous voulons comprendre et nous réjouir intégralement de la beauté de cette œuvre.

Comme dans les histoires de fées, Debussy reçut par celles-ci un don merveilleux : il transforme en musique tout ce qu'il touche — la poésie, l'image plastique ou le drame. La musique garde tout l'enchantement de la poésie ou de l'image qu'elle a caressée de son aile, mais reste toujours — et en premier lieu — musique. La poésie et l'image sont tout le temps présentes dans cette musique, ce qui détermine qu'elle puisse suivre le drame dans ses détours sans, toutefois, abandonner la forme mais, au contraire, en l'incitant de traduire le texte avec subtilité. La forme musicale ne s'effiloche pas, elle acquiert un raffinement sans précédent. Ce ne sont que ceux qui jugent superficiellement ou qui sont en proie aux préjugés qui ne peuvent pas se rendre compte que la réussite de Pelléas est avant tout et surtout une réussite de la forme, un triomphe de la musique parvenue à la complète possession des moyens.

Pour sûr, cette musique ne se soumet pas à la tyrannie et aux clichés des formes scolastiques. Ainsi, Debussy évite la forme de la sonate, comme elle fut cultivée par les épigones. Mais il utilise ingénieusement toute une série de formes existantes. Chez Debussy, il y a une « systématique » de l'édification des formes qui se laisse difficilement définir en peu de mots, mais avec laquelle nous pouvons nous familiariser déjà après quelques analyses de ses ouvrages significatifs.

C'est donc cet aspect conséquent de la création debussyenne que nous tâcherons de surprendre dans l'analyse qui suit, d'une scène de Pelléas. Cependant, avant de commencer cette analyse, nous considérons nécessaire de faire une référence aux formes musicales et aux procédés de la construction formelle.

Parmi les formes musicales, celle qui a bénéficié d'une attention spéciale, c'est la forme du *Lied*, appelée aussi la forme ABA, arc ou air da capo : une section principale (SP) est suivie d'une section médiane (SM) après quoi succède la reprise — identique ou variée — de la section principale (SP Rp). La forme de *da capo* est une création relativement récente dans l'histoire de la musique (le XVIIe siècle). Le principe de la reprise (répétition) de la section initiale par la section finale satisfait en musique le besoin de sentir une clôture. C'est la raison pour laquelle ce principe est devenu le principe de base de toutes les grandes formes.

La forme du lied cependant n'est pas la seule forme tripartite possible. En attirant surtout l'attention sur la forme du lied, les manuels des formes commettent une double erreur : la forme du lied n'est ni la plus ancienne ni la plus fréquente forme tripartite de la pratique musicale.

La première forme tripartite est apparue depuis le drame chanté des anciens grecs. Au début, ils faisaient usage de la forme

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 243–260

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

strophique. On dit que Stésichore, pour éviter la monotonie, a créé la triade c'est-à-dire un groupe de trois strophes, les deux premières identiques, mais la troisième — l'épode — dans un mètre différent et avec une autre mélodie. Connue aussi par les peuples latins, cette forme a bénéficié d'un épanouissement exceptionnel dans la musique des trouvères, mais surtout dans celle des maîtres-chanteurs qui l'ont codifiée en donnant à cette forme le nom, devenu classique, de bar. Le bar est donc la plus ancienne forme tripartite, constitué de la manière suivante: deux strophes identiques ou semblables sont suivies d'une autre section musicale différente de la strophe = la 1re strophe, la 2e strophe, l'épode, (c'est-à-dire l'ode finale) — abrégé: (1 St + 2 St) + Ep. *

L'enseignement de nos jours à l'egard de la forme est tout à fait injuste envers cette forme alors qu'il la passe presque entièrement sous silence. Elle est beaucoup plus fréquente que nous nous l'imaginions et le compositeur paraît être en permanence convié à faire appel à cette forme, très souvent même sans en être conscient. La cause en est, selon mon opinion, que par sa construction même le bar ne s'achève pas comme le lied, laissant une porte ouverte à la continuation, fait qui constitue un avantage particulier pour les sections petites ou moyennes qui entrent dans la composition des grandes formes.

Car les sections des grandes formes ne peuvent pas être informes. Elles-mêmes se composent de formes, leurs sous-sections, à leur tour, se concrétisent dans une forme ou autre et cela continue ainsi. C'est précisément pour ces sections ou sous-sections que le bar est très avantageux et c'est de là que dérive sa fréquence à ce niveau. Dans les petites formes qui entrent dans la composition des formes plus grandes, le bar peut être rencontré dans des proportions impensables pour celui qui suit cette constatation, dans la musique soit-elle de Bach, de Wagner ou d'autres.

L'existence du bar chez Debussy est un fait incontestable. Toute la construction dans le Pelléas est bassée sur cette forme autant dans la grande ossature que dans les formes moyennes ou petites qui entrent dans sa constitution. N'importe quelle explication nous nous efforçons de formuler, son existence chez Debussy est une réalité qui s'affirme partout dans le Pelléas, où cette forme apparaît d'innombrables fois.

Quelquefois toute une scène du *Pelléas* revêt la forme d'un bar, par exemple: la scène de la grotte du IIe acte, la scène de la fontaine (Ire scène) du IIe acte et beaucoup d'autres encore.

L'essence des formes musicales est rythmique, elles apparaissent en premier lieu dans leur déploiement dans le temps, exactement comme le rythme. On peut appliquer aux rythmes le procédé connu en matière de contrepoint sous la dénomination de rétrogradation, écrevisse ou récurrence — la lecture du thème de droite à gauche. Par la récurrence le bar donne une forme nouvelle que nous allons appeler *contrebar*: une *ode* est suivie par deux post-strophes; abrégé: Od + (1 PSt + 2 PSt). L'existence du contrebar est attestée dès la fin du XVIIe siècle. Chez Bach cette forme est fréquente. Chez Wagner elle apparaît surtout dans ses œuvres de maturité. Son utilisation est aussi assez fréquente dans *Pelléas*, certaines des scènes témoignent même d'une préférence pour cette forme.

Nous venons de montrer les formes de base de la musique, vu que toute autre forme accomplie n'est qu'une résultante de la jonction des formes tripartites. La formule la plus fréquente de jonction est l'ainsi nommé bar à reprises, résultant de la jonction d'un bar avec un lied. Il en résulte une forme en quatre termes: deux stro-

* Pour éviter toute confusion entre la strophe de la forme strophique (que nous avons notée, abrégée, Str.) et la strophe du bar (dans le bar des meistersingers dénommé *Stollen)* nous avons noté ce dernier -- toujours abrégé par — St: 1 St, 2 St.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

phes, l'épode, la reprise (moyennant laquelle on revient à la strophe).

Celles-ci sont les formes simples de la musique et leurs variantes. Les formes simples entrent dans la composition des formes complexes — des formes plus grandes constituées par d'autres formes.

Le principe le plus important des formes complexes est celui de la potentialité: les sections des grandes formes ont, elles aussi, des formes dont les sous-sections peuvent avoir, à leur tour, aussi des formes et ainsi de suite. Il est possible que les termes d'une forme (admettons ceux d'un bar) revêtent la même forme (dans notre cas toujours le bar) mais il peut y avoir aussi d'autres formes (contrebar, lied, strophes, etc.). Il n'est pas obligatoire que tous les termes soient potentialisés; par exemple, il advient que dans un bar soient potentialisées seulement les strophes (il arrive quelquefois qu'elles soient potentialisées différemment) ou seulement l'épode.

Nous estimons que ces explications sont suffisantes pour comprendre l'analyse qui suit. Nous tâcherons de suivre la forme musicale précisément dans une des scènes les plus dramatiques et les plus complexes du *Pelléas*: la dernière scène du IIIe acte.

ACTE III SCÈNE 4

(Golaud et Yniold. Devant le Château)

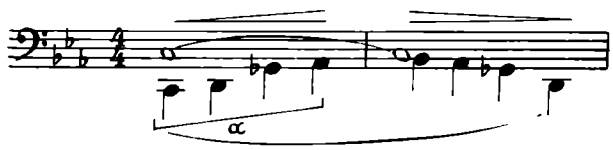
Cette scène commence par *Modéré* 4/4, dans la partition* chiffre 44, dans la réduction du piano et canto** page 158, mesure 13. Elle comporte trois grandes divisions. Les deux premières divisions, d'une extension presque égale, comprennent 100 — respectivement 108 mesures. La troisième division, jusqu'à la fin de l'acte, comprend 82 mesures et une conclusion instrumentale de 15 mesures.

La première grande division de la scène jusqu'au *Modéré*, 4 dièses, 8 mesures avant le chiffre 52 (réd. p. 170, mes. 3) c'est un bar à reprise (18 + 24) + 38 + 20.

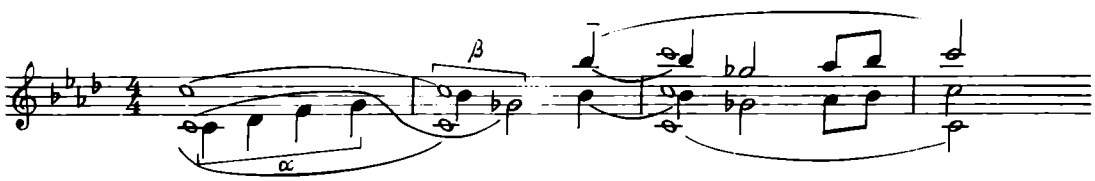
La première strophe du bar, 18 mesures, comprend 3 sections, 6 mesures chacune: 6 + 6 + 6.

Une comparaison avec le thème des souterrains (α) nous démontre la filiation du thème par lequel commence la première section de 6 mesures.

Le thème des souterrains (acte III, 2e scène, 3e m.):



Commencement de la 4e scène:

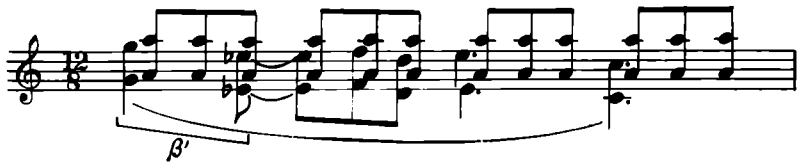


Elle exprime la tristesse et la souffrance de Golaud, son âme harcelée par de sombres soupçons — d'ailleurs dans la deuxième mesure (β) est repris le commencement (β') du thème de la souffrance de Golaud de la 2e scène du IIe acte, parti-

* et
** Edition Durand.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

culièrement sous la forme dans laquelle il apparaît pour la première fois, avec la chute de la grande tierce et la note grave à la distance du triton par rapport à la note tenue (répétée):



La forme est un contrebar 1 + (1 + 1), la troisième mesure répète d'une façon variée la 2e mesure et la résout, mais la résolution (*Do*, blanche, la réduction au piano n'est pas tout à fait exacte) entre dans le groupe des 3 mesures qui comprend la déclamation de Golaud.

Golaud s'efforce de dissimuler ses pensées (le thème apparaît dans un registre plus haut), de s'approcher de la mentalité de l'enfant: la déclamation est exclusivement sur l'accord *Do* majeur. Cette déclamation partage le groupe de trois mesures en deux parties égales, $1^1/_2 + 1^1/_2$ mesures.

Le *Do* quitté revient (de nouveau une blanche, symétrie) et il prépare la reprise inverse du thème initial dans la deuxième section de 6 mesures. Celui-ci apparaît deux fois, pendant que la déclamation (« Nous verrons... ce qui se passe dans la forêt ») utilise un mouvement ascendant analogue au mouvement ascendant de la forme directe du thème. Des deux dernières notes du thème renversé (*sol*, *fa*) naîtra un motif (une variante du motif de Golaud), entrecoupé par des pauses, ainsi que d'une déclamation chantante pénétrée, aussi dans la musique, d'amertume: « Je ne te vois plus du tout... tu m'abandonnes aussi... » L'apparition par deux fois du motif de Golaud et l'accord pizz., qui reprend l'accord par lequel le motif de Golaud s'est terminé, divise les 4 mesures dans un bar d'une coupure intéressante $(1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}) + 1$ mesures.

La troisième (et dernière) section de 6 mesures (une mesure avant le chiffre 45, réd. p. 159, 6e mes.) reprend au début le thème en état direct (maintenant cependant, en registre grave). Mais il est interrompu après deux mesures, la note tenue a une ascension d'une seconde qui reprend dans des blanches le commencement du thème, en préparant le motif de Golaud, puis suit une pause avec une déclamation sur les notes de l'accord *Sol bemol*, abandonné par l'orchestre. Dans les deux dernières mesures de la section, après une anacrouse qui prépare le motif de Golaud (= le motif de Golaud renversé) nous nous trouverons en face d'une modification de ce motif, en terminant par sa variante, le motif de la bague — un petit bar (1/2 + 1/2) + 1 mesures.

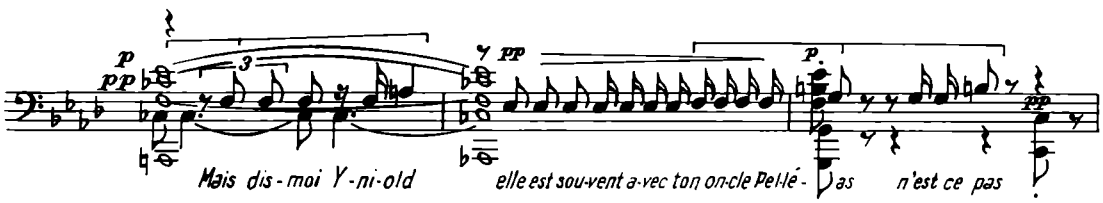
Une analyse, en quelque sorte superficielle, pourrait qualifier la forme de la première strophe analysée de 18 mesures soit comme un lied, vu que les sections extrêmes commencent de la même manière, avec le thème direct, soit un contrebar, étant donné que les deux dernières sections comprennent elles aussi, toutes les deux, le motif de Golaud. En réalité, cependant, les deux premières sections sont contraires et, pourtant, semblables, toutes les deux sont dans un registre plus haut, le renversement du thème dans la seconde section correspond à l'ascension de la première section, la déclamation « affectant un très grand calme », indiquée par Debussy dans la première section, correspond à l'affectation de la seconde. Aussi les formes de ces deux sections sont contraires: la première est un contrebar avec l'ode potenti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alisée (1 + (1 + 1)) + 1 ½ + 1 ½, la deuxième est un bar avec l'épode potentialisés 1 + 1 + ((1 ½ + 1 ½) + 1). La dernière section contient une synthèse de ces deux sections précédentes ; de la première elle prend le thème initial — dans un registre différent — et la déclamation, de la deuxième le motif de Golaud. La vraie désignation de la forme serait donc celle du bar. Ceci correspond aussi à l'élément littéraire et dramatique : dans les deux sections initiales, Golaud fait la tentative (d'une façon différente) de captiver l'attention d'Yniold, mais dans la troisième section le sujet de la discussion est « la petite-mère ».

La seconde strophe du bar qui constitue la première grande division de la scène commence à la mesure qui comprend les paroles « Mais dis-moi, Yniold » (6 e mesure après le chiffre 45, réd. p. 160, 2e mes.). Elle est de façon appréciable plus grande que la première strophe ayant 24 mesures : la différence provient du fait que maintenant, parallèlement aux réponses d'Yniold, apparaît aussi le thème d'Yniold comme thème secondaire. C'est un bar (6 + 8) + 10 mesure. Quoique, entre ces deux strophes, il y ait une inégalité, elles se reconnaissent facilement comme telles par le fait que dans le dialogue, Yniold réplique accompagné de son thème en quarts.

La première petite strophe de 6 mesures est partagée en deux (3 + 3). La déclamation comprenant la question de Golaud contient en elle deux fois le motif des souterrains (seulement ses premières 3 notes), 3 mesures :



La réponse d'Yniold est accompagnée de son thème en noires (2 fois). Cette deuxième partie de 3 mesures s'achève avec l'exclamation de Golaud sur un accord grave, notes tenues (la surprise est exprimée par l'attaque syncopée de l'accord).

Contrairement à ce que l'on serait tenté de croire, le groupe des 3 premières mesures qui, maintenant, contient clairement le motif des souterrains, celui par lequel commence la petite strophe (« Tiens, quelqu'un passe . . . dans le jardin »), ne fait pas partie de la petite strophe à proprement parler, il n'est qu'un épisode — ce qui, d'ailleurs, correspond à la situation dramatique aussi. Ce n'est qu'après la reprise du dialogue — à la question de Golaud — que la deuxième strophe commence réellement et il lui reste ainsi 5 mesures, une mesure de moins que la première. L'accompagnement à la question de Golaud « Mais on m'a dit . . . Est-ce vrai? » contient harmoniquement, en chaque accord tenu, le thème des souterrains :

La réponse d'Yniold n'a maintenant qu'une seule mesure (son thème une seule fois), après quoi de même que dans la strophe précédente, suit une surprise (la voix de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Golaud « Qui? » au premier temps) et l'exclamation de Golaud sur un accord grave, notes tenues.

L'épode de 10 mesures qui commence 2 mesures avant le chiffre 46 (réd. p. 161, mes. 6) est un contrebar 2 + (4 + 4). Dans la déclamation de Golaud, dans la pause de l'ode, le motif des souterrains est compris de nouveau. Les deux post-strophes sont construites identiquement, la question de Golaud et le thème des souterrains, 2 mesures, la réponse d'Yniold sur des tierces avec des notes rondes tranquillisantes (dans l'ode aussi, Yniold a répondu par une chute tranquillisante), deux autres mesures. Dans la première post-strophe, le thème des souterrains est donné par la voix supérieure des accords frappés. La chute de la quarte des doubles tierces dans des notes en grandes valeurs, qui accompagne les deux réponses d'Yniold, est, au fond, le commencement du thème d'Yniold.

L'épode de 58 mesures du bar qui constitue la première grande division de la scène commence par *En serrant peu à peu*, chiffre 47 (réd. p. 163, 1re mes.). Elle présente un développement (38 mesures) et une reprise (20 mesures). *Le développement* à son tour comporte deux sections (18 + 20).

La caractéristique de la première section du développement est déterminée par le fait que les apparitions du thème d'Yniold sont maintenant en mineur (Yniold est triste). La section a 3 strophes presque égales, 7 + 5 + 6, chacune de ces strophes se terminant par le thème d'Yniold.

Dans la première strophe, la déclamation menaçante de Golaud est accompagnée d'un mouvement de triolet — croche avec des syncopes, par secondes (le motif de Golaud) mais aussi, en blanches le fragment du motif des souterrains; en même temps, les premiers accords de chaque mesure comprennent harmoniquement les notes du même motif des souterrains, donc les 5 premières mesures de la strophe contiennent le thème des souterrains. La forme de ce groupe est celle de bar avec l'épode potentialisée 1 + 1 + ((1 + 1) + 1). Le thème d'Yniold apparaît pour la première fois en mesure de 3/4 durant cette scène (deux fois, pour la deuxième fois, encore qu'en mesure de 4/4, le thème est toujours en 3/4.)

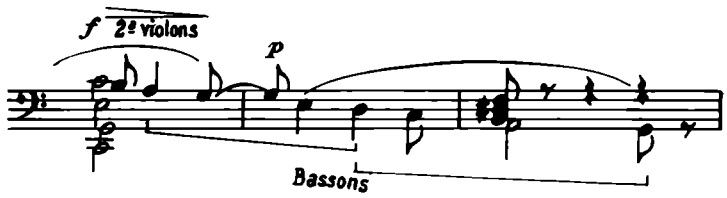
Dans la deuxième strophe, tant la déclamation de Golaud (d'abord sur pauses), que les 2 accords qui apparaissent plus tard, ont des liens plus vagues. Toutefois, on peut reconnaître la succession *fa* bémol — *sol* bémol — transposition du motif de Golaud *fa* — *sol*, de la strophe précédente et le renversement du motif des souterrains incomplet (aux paroles « qu' est-il arrivé? »). De même, dans la troisième strophe, le motif des souterrains n'apparaît pas en toute évidence (son fragment *mi-fa-la*, sur les paroles « C'est sans le vouloir » et dans les accords. Pour la troisième fois, le thème harmonisé en mineur d'Yniold (Yniold triste) présente aussi un conséquent de 2 mesures (une mesure répétée) avec la consolation de Golaud dans la déclamation.

Au moment où Golaud promet: « je te donnerai quelques chose . . . », le thème d'Yniold apparaît dans la tonalité relative, sur l'accord *Do* majeur avec 7e et 9e. De même, comme dans les 4 mesures précédentes, le thème d'Yniold est continué par un conséquent de 2 mesures (1 mesure répétée) avec deux cadences différentes, vers *la* mineur (Yniold ne sait pas encore ce qu'il recevra) et vers *Do* majeur (Golaud lui promet « Un carquois et des flèches »). Par ces 4 mesures commence la deuxième section de développement.

Celle-ci a 2 strophes, 6 + 14 mesures. Leur caractéristique se résume dans le fait que l'ordre des thèmes est inversé et que le thème d'Yniold paraît maintenant en majeur.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dans la première strophe de la seconde section du développement, les mesures qui sont restées, avec la déclamation de Golaud : « Mais dis-moi ce que tu sais de la porte » (au chiffre 49, réd. p. 165, les deux dernières mesures) et leur anacrouse, introduisent à l'orchestre, au second violon continué par le basson, deux fois le motiv renversé des souterrains :

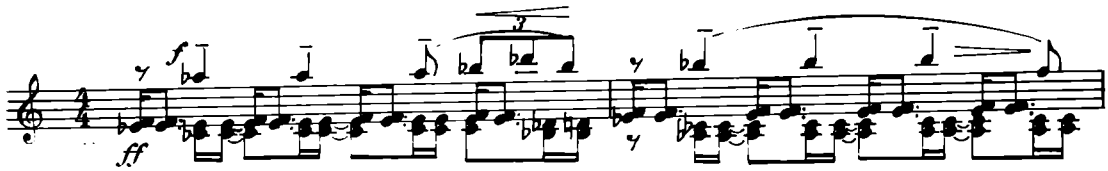


Dans la deuxième strophe de la même section, après une apparition d'une admirable plasticité du thème d'Yniold (par 2 fois = 2 mesures), en *Fa* dièse majeur, avec les paroles d'Yniold « De grandes flèches? » et en *Mi* bémol majeur, variante, avec l'assurance de Golaud (« Oui, de très grandes flèches »), suit un groupe plus grand de 10 mesures (à *Animez peu à peu* 10 mesures avant le chiffre 50, réd. p. 166, mes. 6). Ces mesures sont groupées par deux. Dans un rythme agité, comprenant des doubles croches répétées, se distingue, dans les 3 premiers groupes par 2 mesures chacun, le thème des souterrains — bar (2 + 2) + 2 — et dans les 2 derniers groupes par deux fois, une chute chromatique aux paroles de Golaud « non, n'ouvre pas la bouche pour pleurer. Je ne suis pas fâché ». Dans ces 4 dernières mesures apparaît aussi l'ascension de seconde *do-do* dièse, qui n'est autre chose que le commencement du thème des souterrains.

La reprise de 20 mesures qui clôt la première grande division de la scène est une des plus intéressantes et surprenantes – presque unique dans la littérature musicale. Elle commence à 12/8, *Plus animé*, 4 dièses (chiffre 50, réd. p. 167, mes. 6) et est un bar. Dans la première strophe de 2 mesures, apparaît (en mesure 12/8, mesure prédominante de la scéne de la souffrance de Golaud, la 2 e scène du IIe acte) le thème des souterrains, mesure après laquelle la suite invoque le thème de la souffrance de Golaud, ce qui fait revenir au thème initial (ex. 1) de cette scène. Pareil aux 4 mesures précédentes, le commencement du thème des souterrains apparaîtra encore une fois en valeurs larges, par l'ascension de seconde *do* dièse — *re* avec lesquelles continuera la note tenue. La deuxième strophe aussi commence par une mesure dans laquelle apparaît de nouveau le thème des souterrains. Mais la continuation contenant le thème de la souffrance de Golaud est répétée, puis transposée à la seconde supérieure et répétée dans cette transposition, ce qui fait que la deuxième strophe ait 5 mesures avec un conséquent très grand de 4 mesures. L'épode des 13 mesures du bar qui compose la reprise est un bar (2 + 2) + 9. Dans sa première strophe, sur un rythme agité complémentaire de doubles-croches répétées de l'accord, qui clôt l'ascension chromatique des cadences précédentes, avec une chute de tierces parallèles dans l'orchestre, exprimant le découragement (Golaud : « Ah! misère de ma

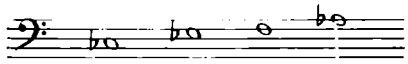
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vie! »), fait son apparition le thème de Mélisande rythme (syncopes) et avec une déformation de la chute qui, elle aussi, trahit le moment de l'irritation suprême de Golaud :



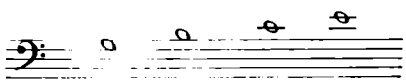
Dans la strophe suivante, le rythme agité continue et la chute réapparaît, complétée, mais en mesure 3/4 et sans le thème de Mélisande. L'épode de 9 mesures contient les éléments suivants :

1° La déclamation découragée de Golaud : « Je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan! . . . » (3 mesures) sur l'accord tenu piano qui contient les notes de la déclamation. Elles peuvent être disposées dans une tétratonique symétrique tierce — seconde — tierce :

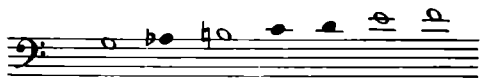


semblable à la tétratonique symétrique du motif des souterrains avec lequel il a, d'ailleurs, trois notes communes.

2° La déclamation irritée de Golaud : « Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt et vous . . . » (3 mesures) sur des accord mezzo-forte et forte. La déclamation contient les notes d'une tétratonique parfaitement symétrique : grande tierce — petite seconde — grande tierce :



Ce complexe sonore, ensemble avec les notes des accords accompagnants et avec la 7e *fa* frottée par la dernière note de la déclamation, fournit une gamme avec trois petites secondes dans laquelle on peut reconnaître les variantes hémitoniques du motif des souterrains :



Ces deux groupes de trois mesures chacun sont liés par l'accord *Sol* majeur dont la 7e reproduit le rythme de Golaud.

3° Au *retenue*, après le point d'orgue, un troisième groupe de 3 mesures avec une déclamation (« Mais voyons, Yniold, j'étais distrait ; nous allons causer sérieusement » les notes de l'accord *re* mineur avec une sixte ajoutée, sur une note tenue *piano* qui descend ensuite un triton.

Nous pourrions caractériser la forme de l'épode qui contient ces trois éléments comme un bar (3 + 3) + 3 dont les strophes comprennent dans la déclamation le motif des souterrains sur d'autres échelles tétratoniques et dont l'épode peut être estimée comme une coda-transition.

La deuxième division de la scène comprend 108 mesures et dure jusqu'à *En commençant modéré*, etc., 7 mesures avant le ciffre 60 (réd. p. 180, mes. 7).

La forme de cette grande division est un contrebar.

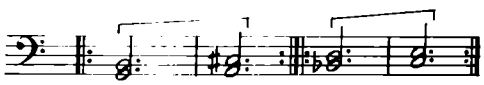
L'ode de ce contrebar a 65 mesures ; elle est potentialisée, tout en formant elle-même un contrebar 20 + (17 + 28) mesures. Elle commence au *Modéré*, 4 dièses, 8 mesures avant le chiffre 52 (réd. p. 170, mes. 3) et excepté les 21 dernières mesures, elle est presque entièrement en mesure de 3/4.

L'ode de 20 mesures du contrebar subordonné (l'ode du contrebar qui consti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tue la grande ode) est un bar (4 + 4) + 12 avec l'épode potentialisée. Les deux strophes amènent, chacune par deux fois, le thème des souterrains dans une variante avec continuation. Le thème d'Yniold, qui apparaît dans la 4e mesure de la première strophe à la réponse d'Yniold « si, petit-père » est trompeuse et non essentielle du point de vue de la forme. L'épode du bar qui constitue l'ode commence au *Sourdement agité*, chiffre 52 (réd, p. 171, mes. 4) et elle est un bar (4 + 4) + 4 dans lequel chacun des termes est répété par 2 mesures. Sur le rythme obstiné de syncopes (un autre rythme de Golaud), que l'on entend en permanence dans toute la section de 12 mesures, se déploient des mouvements dont les résultantes mélodiques redonnent des fragments du motif des souterrains ou trois de ses notes tétratoniques, à savoir :

1° Dans les strophes, les alternances des tierces donnent la seconde initiale du motif :

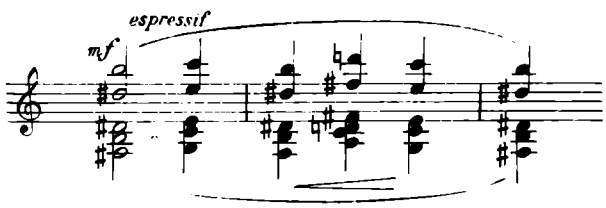


Elle n'expriment pas les paroles du dialogue (« Tu es toujours près d'eux ? » « Oui, oui, toujours, petit-père », etc.) mais la situation pleine de menace.

2° Dans l'épode, un motif, qui contient 3 notes du tétraccord du motif des souterrains, ainsi que la seconde du motif de la menace

aux paroles : « Ils ont peur ? à quoi vois-tu qu'ils ont peur ? », etc. Il a déjà apparu une fois comme thème de la menace dans la première grande division, dans une variante, la déclamation de Golaud : « De quoi se querellent-ils ? » Ici il exprime en même temps la compassion d'Yniold (« Ils pleurent toujours dans l'obscurité »).

Le motif « de la menace » engendre par une légère variante, un nouveau thème qui apparaît aux paroles d'Yniold « Cela fait pleurer aussi », thème qui dominera tout le reste de la deuxième grande division, toutes ses deux post-strophes :



Le groupe des post-strophes a 45 mesures et commence avec l'apparition de ce thème. Les deux post-strophes (17 + 28 mes.) sont dominées par le thème « Cela fait pleurer ». Il fait son apparition dans la première post-strophe en *si*, dans la deuxième en *mi*. La disproportion entre ces deux post-strophes provient du fait que dans la deuxième, il y a un épisode « la barbe qui pique », de 8 mesures ; sans lui les post-strophes sont donc presque égales, 17 et 20 mesures.

La première post-strophe est un contre-bar 4 + (8 + 5). Son ode répète deux fois le motif « cela fait pleurer . . . » avec la déclamation d'Yniold qui le poursuit tantôt dans ses notes, tantôt dans les sixtes accompagnantes. La première post-strophe reprend la chute *re — do* de la deuxième mesure du motif, accompagnée par la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chute *do-si* en basse qui, ensuite, continue la chute diatonique jusqu'au *fa* dièse.

La voix de Golaud (« ah! patience, patience, mon Dieu, patience ») reprend une mesure plus tard la même chute de la basse qu'elle chromatise. Après ces trois mesures suit un petit groupe de 2 mesures de déclamation (« Quoi, petit-père? » « Rien, mon enfant ») sur des pauses et des accords.

Les trois mesures qui suivent au chiffre 45 reprennent en registre grave le motif « Cela fait pleurer . . . » avec une harmonie légèrement différente et accompagnée d'une figuration de doubles-croches dont la filiation se trouve dans les triolets propres aux scènes de Golaud. Contrairement à ce que l'on pourrait supposer après une première analyse superficielle, maintenant ce motif ne décide pas le commencement d'une nouvelle section ou sous-section. Il continue la première post-strophe mais ne fait pas partie de la post-strophe à proprement parler. Ce n'est qu'un épisode (« J'ai vu passer un loup dans la forêt ») qui correspond à celui qui survint dans la première grande division aux paroles « Tiens, quelqu'un avec une lanterne dans le jardin ». Le procédé est entièrement analogue à celui de la première grande division, dans les deux cas nous assistons à l'emploi trompeur du motif principal qui, cependant, ne décide pas de la forme. Comme là-bas, la déclamation accompagne le motif en grande partie à l'unisson. Mais elle rappelle aussi la déclamation des mesures 7 et 8 de la scène, aux paroles: « nous verrons d'ici ce qui se passe dans la forêt ».

En réalité, la première post-strophe est donc de 5 = 3 + 2 mesures. La deuxième post-strophe (au *Plus lent*, la 4e mesure après le chiffre 54, réd. p. 174, 1re mes.) est aussi de 5 mesures et comprend une déclamation: c'est celle de Golaud (2 mesures, sur la pause) et d'Yniold (avec des accords en formant une cadence à *Mi* majeur: IV, VV, V, 3 mesures).

La deuxième post-strophe, de 28 mesures, est un bar à reprise, les strophes sont très petites et inégales (2 + 5), reproduisant chacune par une fois le motif « Cela fait pleurer » sur une figuration chromatique de doubles-croches (les flûtes — « Ah! si, petit-père, une fois . . . qu'il pleuvait ») après une légère préparation sur l'anacrouse, aux cordes, en rappelant tout fugitivement le thème de la fontaine. La seconde strophe est plus longue (la stupeur de Golaud: « ils se sont embrassés? », etc.) parce qu'elle répète encore 3 fois le conséquent du thème (sa deuxième mesure). Avec cela (à la mesure 2/4, *Dans le mouvement animé*, 5 mesures avant le chiffre 55, réd. p. 175, 3e mes.), c'est l'épode qui commence, entièrement en mesure de 2/4: Yniold veut expliquer à Golaud « comment se sont-ils embrassés ». Sur le mouvement de seconde *do-re-do* qui constitue le début, en majeur, du thème « Cela fait pleurer », l'orchestre introduit les figurations qui accompagnèrent son thème, Yniold commence sa déclamation naïve en continuant avec des pauses *.

Au chiffre 55 (réd. p. 175, 8e mes.) suit l'épisode de 8 mesures, « la barbe qui pique ». C'est une variation orchestrale du motif des souterrains renversé, deux strophes par 4 mesures chacune qui proviennent de la répétition par deux mesures chacune.

Le groupe de 5 mesures qui a précédé l'épisode peut être apprécié comme un

---

* De même que le développement de la première grande division qui reléguait au second plan le 1er thème (le motif des souterrains) et amenait au premier plan le second thème (le motif d'Yniold), la section des post-strophes de l'ode de la seconde grande division remplace le motif du soupçon (dérivé du motif des souterrains), ainsi que ses fragments (le motif de la menace, celui de la compassion), par le motif « Cela fait pleurer ». A l'exposition successive en mineur, puis en majeur du motif d'Yniold de la première grande strophe correspond l'exposition en *si*, puis *mi* du motif « Cela fait pleurer ».

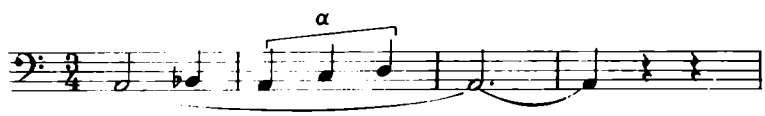
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

développement, tandis que le groupe de 8 mesures, qui suit après l'épisode en achevant la deuxième strophe, peut être estimé comme une reprise. Elle est divisée en deux parties égales 4 + 4 mesures; la première fait ressortir deux fois (2 + 2 mesures) le thème « Cela fait pleurer », la deuxième (de nouveau 2 + 2 mesures) le motif des souterrains renversé. Donc, une reprise synthétique dans laquelle est réaffirmé tant le thème de base que celui épisodique. Quoique dans la post-strophe analysée, le thème d'Yniold ne fasse son apparition qu'une seule fois, les éléments orchestraux figuratifs, qui, dans le développement, dans l'épode et dans la reprise rappellent son thème, sont toujours suffisants pour le suppléer. Pour le reste, nous avons vu que dans la section des post-strophes prédomine le thème « Cela fait pleurer » qui dérive de la seconde du motif des souterrains, mais qui a en commun avec le thème d'Yniold la mesure de 3/4.

La section des post-strophes du contrebar, qui constitue la deuxième grande division, commence à partir du moment dans lequel s'illumine la fenêtre, au *Dans le mouvement animé mais sans rigueur*, 8 mesures avant le chiffre 57 (réd. p. 176, 13e mes.).

La première post-strophe a 17 mesures, réparties en deux strophes (8+9). Ses deux strophes utilisent un thème chantant qui, initialement emploie le motif « Cela fait pleurer » (= aussi « la suspicion de Golaud ») mais qui se développe, ultérieurement, et forme une variante mélodique qui s'approche du thème de Mélisande. Cette variante mélodique apparaît en *Fa* dièse majeur, sur la tonique, puis sur la dominante et elle accompagne la déclamation d'Ynold (« Ah! ah! petite-mère a allumé sa lampe. Il fait clair, petit-père; il fait clair ») — appelons-la donc « il fait clair » ou « la clarté ».

La deuxième post-strophe a 26 mesures et elle est un bar avec l'épode potentialisée. Elle commence à la mesure de 3/4 qui, à l'exception d'une seule mesure de 4/4, dominera le reste de la scène jusqu'à la coda de 15 mesures. Ses strophes utilisent un motif presque identique à « Cela fait pleurer », mais un seul intervalle, changé à sa fin, modifie son caractère en lui conférant quelque chose de menaçant; en même temps, cependant, il l'approche du motif de Pelléas. Ce motif accompagne l'état d'inquiétude (d'ailleurs, il est accompagné de triolets répétés), l'état de suspicion de Golaud. Nous allons le nommer le motif de la suspicion:



Il apparaît dans les deux strophes (4 + 3) du bar qui seraient égales si, dans la seconde strophe, ne manquait pas le commencement du thème (sa première mesure).

L'épode de la deuxième post-strophe est un contrebar 3 + (5 + 6). Son ode, un contrebar 1 + (1 + 1) mesures, utilise le fragment α du thème de la suspicion et en continuant — une subtilité psychologique — il l'utilise deux fois en montant la seconde, par laquelle commence le thème de Pelléas deux mesures plus tard. La première post-strophe de 5 mesures (« restons encore dans l'ombre . . . on ne sait pas encore ») cite, après la menace sourde amenée par le fragment α — appelons-le le moitf de la menace— le thème de Pelléas, ainsi qu'une déclamation

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sur une note tenue. La seconde post-strophe de 6 mesures, commençant à *Serrez* 4/4, utilise elle aussi le motif par lequel la menace devient plus évidente maintenant, puis le thème de Pelléas (« Je crois que Pelléas est fou ») et, enfin, une déclamation (Yniold) sur un groupe de 5 mesures de pause, veillées au début et à la fin par l'accord *Mi* avec la 7e, pour une fois diminué, pour une fois majeure. La seconde post-strophe — et avec ça le contrebar entier — se termine par un épisode de 5 mesures (« Veux-tu voir petite-mère? ») dans lequel le thème de Mélisande apparaît en basse tandis que l'accord de 7e dominant sur *Mi* est suivi d'un autre sur *Do* dièse*.

Entre les deux grandes division de la scène existent des analogies et des correspondances, des répétitions variées du matériel thématique et des substitutions (des représentations d'un thème par un autre thème analogue) que nous avons signalées au cours de l'analyse. Par le nombre de leurs mesures, les deux divisions sont égales, car en ôtant les 8 mesures de l'épisode « la barbe qui pique » de la seconde division, celle-ci aura exactement le même nombre de mesures — 100 — que la première division*.

Mais la ressemblance de ces deux grandes divisions est due surtout à la symétrie par récurrence: tandis que la première est un bar, la seconde est un contrebar **.

En dehors de la symétrie par récurrence, il y a encore entre ces deux grandes divi-

* Entre la section des post-strophes de la seconde grande division de la scène et les strophes du bar qui constitue la première grande division de la scène il y a une ressemblance incontestable par leur fonction et proportion. La section des post-strophes présente un nombre presque égal de mesures avec celui de la section des strophes (43 par rapport à 42); leur proportion aussi est environ la même, 17 + 26 aux post-strophes par rapport à 18 + 24 dans les deux strophes. La section des post-strophes rappelle le matériel de l'ode (le thème de la suspicion de Golaud comprend le motif de la menace, qui, à son tour, est un fragment du thème des souterrains), la section des strophes expose un matériel qui sera ressaisi à la reprise (le thème des souterrains). De même que la deuxième strophe qui fait ressortir un thème nouveau (le thème d'Yniold) qu'elle oppose en chaque thème aux analogues du thème des souterrains, la deuxième post-strophe apporte un nouveau thème (le thème de Pelléas), qu'elle oppose à l'analogue du thème des souterrains, le thème de la menace.

* En précisant cette constatation, ainsi que d'autres semblables concernant la proportion des mesures, nous n'avons pas l'intention d'affirmer que Debussy ait poursuivi consciemment la proportionnalité numérique; nous voulons signaler seulement son sens extraordinaire de la proportion et de la forme.

** Il est possible que Debussy ait eu l'intuition du contrebar comme une récurrence du bar et qu'il ait apprécié les possibilités qu'offre ce *reflet*, comme un moyen efficace de créer une répétition par symétrie-répétition, qui présente l'avantage de ne pas être évidente, se pliant au mouvement dramatique. Dans notre cas, la deuxième grande division paraît être, comme forme, la récurrence de la première. Une comparaison même sommaire, se référant exclusivement aux proportions des sections de ces deux grandes strophes, démontre une constance étonnante dans la suite de la récurrence: le contrebar qui constitue la deuxième grande strophe a l'ode potentialisée (contrebar), ainsi que le bar constituant la première grande strophe qui a, à son tour, l'épode aussi potentialisée (c'est un bar). L'ode du contrebar subordonné de la deuxième grande strophe a 20 mesures, tout comme la reprise de la première grande strophe. La section des deux post-strophes du contrebar, qui constitue l'ode (17 + 28 = 45) correspond à la section du développement, avec ses deux strophes (18 + 20 = 38), et si, de la deuxième post-strophe, nous extrayons les mesures de l'épisode « la barbe qui pique », nous en avons 17 + 20 = 37, presque exactement la même proportion. La section des post-strophes de la deuxième grande strophe (17 + 26 = 43) correspond à la section des deux strophes de la première (18 + 24 = 42) — ici, pourtant, les deux strophes apparaissent dans le même ordre. Du tableau comparatif qui suit, cet état des choses peut ressortir encore plus clairement:.

1. St (100) sect. St (42) (18 + 24)
Ep (58) Dév. (38 = 18 + 20)
Rp (20)

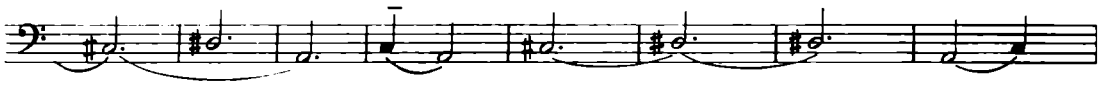
2 St (108) Od (65) Od(20)
(— 8 = 100) (— 8 = 57) Sect. P St (45 — 8 = 37 = 17 + 20)
Sect. P St (43) (17 + 26)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sions une similitude directe: leurs clôtures amènent une déclamation menaçante de Golaud, terminée par une coda-transition sur des notes ou des accords tenus, avec une chute de triton ou quinte.

La 3e (et dernière) grande division de la scène a 97 mesures et prend le départ à *En commençant presque modéré, puis avec une animation inquiète*, etc., 7 mesures avant le chiffre 60 (réd. p. 180, 7e mes.). Sa forme est celle d'un lied, avec une reprise variée et une section médiane extrêmement courte.

Sa section principale est à son tour en forme de lied 8 + 30 + 8. La section principale de 8 mesures (l'apparition dans la dernière mesure des triolets, qui vont dominer presque toute la grande épode, est raffinée mais trompeuse du point de vue de la forme) mène, par deux fois, le motif de la suspicion de Golaud à une voix grave, sur une double pédale de quinte et tierce mineure, puis majeure de *la*. A cause de l'absence du *la*, la tonalité est ambiguë, elle pourrait être d'abord *Do* majeur lydique (avec la quarte augmentée), puis *do* dièse mineur (tierce commune *mi*). La sous-section médiante de la section principale est un bar (8+8) + 14 avec l'épode potentialisée. Ses strophes font apparaître deux fois une phrase chantante plus large qui correspond au moment où Yniold est élevé à la fenètre — nous l'appellerons conventionnellement « Yniold à la fenêtre » — phrase qui n'est pas dépourvue d'analogies avec le motif de suspicion de Golaud. Elle est en *La* majeur (lydique), puis mineur:



ensuite, dans la deuxième strophe, en *Do* majeur-mineur.

L'épode potentialisée, bar (4 + 3) + 7 reprend dans ses strophes, en noires, les quatre mesures du thème « Yniold à la fenêtre »: la première strophe a deux hémi-strophes dans lesquelles se répètent deux mesures, la deuxième strophe est un contrebar dans lequel se répète la seconde mesure. La petite épode de 7 mesures du bar qui constitue l'épode de la section médiane est un contrebar 3 + (2+2).

La reprise de 8 mesures de la sous-section principale, est un bar (2 + 2) + 4, qui ramène dans ses strophes le motif de la suspicion de Golaud, sur *Si* bémol majeur, puis mineur (sa seconde est maintenant mineure et justifie l'apparition des secondes mineures des post-strophes du contrebar de la petite épode précédente). L'épode de 4 mesures de la reprise n'amène que la deuxième partie du motif de la suspicion (= le motif de la menace, deux fois en *si* bémol, puis deux fois au demi-ton supérieur, en *si*.

La section médiane avait initialement 19 mesures en forme de bar (4+5) + 10. Par l'élimination des 15 dernières mesures il n'est resté que sa première strophe (chiffre 64, réd. la dernière mesure page 183 sq.) de 4 mesures (2 mesures répétées) qui amènent le motif de Mélisande sur une pendulation de deux accords.

Les 15 mesures supprimées « à la demande du sous-secrétaire d'Etat des arts » avec le dialogue: Golaud: « Et . . . et le lit? Sont-ils près du lit? » Yniold: « Le lit, petit-père? Je ne vois pas le lit ». Golaud: « Plus bas; ils t'entendraient » n'ont plus paru ni dans la partition ni dans la deuxième réduction. Elles auraient dû succéder à la 4e mesure après le chiffre 64, exactement avant le chiffre 66 (dans la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

réduction entre la 3e et la 4e mesure de la page 184)*.

Les mesures éliminées comprennent la deuxième strophe et l'épode du bar qui forment la section médiante de la 3e grande division de la scène. La deuxième strophe est plus petite que la première, vu que dans sa troisième mesure elle concentre les deux mesures précédentes. L'accord par lequel elle finit, glisse un demi-ton plus haut, après quoi — sur une pause et une cadence au *le double plus lent* — suit le récitatif de Golaud: « Et, et le lit? Sont-ils près du lit? » Ces deux mesures ainsi que les deux mesures *a Tempo* qui suivent (figuration de triolets dérivés du motif de Golaud en accompagnant les scènes de Golaud) forment l'ode du contrebar 4 + (4+4) mesures, qui constitue l'épode de la section médiane. Dans les deux post-strophes de ce contrebar apparaît le thème d'Yniold, dans la première deux fois (2+2 mesures) en *Fa* dièse majeur, dans la deuxième en *Si* majeur une seule fois (2 mesures), après quoi restent seulement 2 autres mesures dans la figuration de triolets.

La reprise de la section principale du lied qui constitue la dernière grande division de la scène est une variante libre plus riche mais avec un nombre de mesures presque égal (47). Elle commence au chiffre 66 (réd. p. 184, 4e mes.) et elles est de nouveau en forme de lied, 14 + 21 + 12 mesures. Ses trois sous-sections sont des bars. La sous-section principale, bar (4+4) + 6 fait ressortir dans ses strophes un motif dérivé du motif de la suspicion, motif qui va affirmer sa vraie signification plus tard quand il atteindra un registre aigu, aux paroles d'Yniold: « Oh, je vais crier, petit-père! » Ce motif du cri apparaît minorisé et légèrement varié, transposé au demi-ton supérieur dans la deuxième strophe, accompagné par des accords de septième, dans les post-strophes du contrebar 2 + (2 + 2), qui constitue l'épode de la section principale.

La sous-section médiane de la reprise, à *De plus en plus animé*, 8 mesures avant le chiffre 67 (réd. pag. 185, 6 mes.), est un bar (4 + 4) + 13 mesures dont l'épode est un lied. Les deux strophes amènent un motif de tierces descendantes chromatiquement brisées, variante du motif de la souffrance de Gloaud; sa répétition dans la deuxième strophe est toute pareille, à l'exception de la dernière mesure qui la seconde fois amène l'accord mineur, par lequel le motif finit au demi-ton supérieur (on peut observer tout le temps, pendant toute la dernière grande division, les glissements menaçants en haut). Le lied qui constitue l'épode de la sous-section médiane, 5 + 4 + 4 mesures — ou plutôt (3+2) + 4 + (2+2) — amène dans la section principale une déclamation (« J'ai terriblement peur! ») sur trémolo, 3 mesures et un motif descendant, le motif de la peur d'Yniold, 2 mesures. Dans la partie médiane de 4 mesures représentant la culmination (aux paroles de Golaud « Regarde! Regarde! ») sur le trémolo agité, fortissimo des cordes, apparaît le thème de Mélisande en deux formes: avec son motif caractéristique et dans des syncopes suivies par la clôture du thème. Après quoi, la petite reprise de 4 mesures reprend d'une façon inversée la section principale, d'abord le thème de la peur d'Yniold (2 mesures) et puis la déclamation sur trémolo (les voix d'Yniold et de Golaud se superposent, la voix d'Yniold fait une chute de triton). Finalement, la reprise de la sous-section principale, un bar (4+4) + 4 mesure, amène dans ses strophes le motif dérivé du motif de la suspicion, le motif de la peur d'Yniold, à son intensité maxime. Dans la deuxième strophe, il est continué par la chute de triton qui avait apparu à la fin de la section médiane, dans la déclamation d'Yniold (aux paroles « laissez-moi descendre! »), chute qui apparaît maintenant dans l'orchestre,

* Une reproduction de la réduction piano et chant de ces 15 mesures se trouve dans le volume *Debussy* publié par la maison d'édition Rieder, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

étant utilisée en deux variantes et dans l'épode de 4 mesures, bar (1+1) + 2 qui termine la reprise.

C'est une *coda* instrumentale de 15 mesures, en mesure de 6/8, qui clôt. Elle a une forme de bar ramifié 2+2+ (2 +2) +7. Dans les strophes de l'épode apparaît, dans chacune, une ascension de triton (le renversement de la chute), suivie d'une ascension de seconde. Après quoi, l'épode répète 4 fois la même ascension de seconde et finit par l'accord *mi* mineur. Les éléments de la coda sont de nature thématique et ils ont leur filiation dans le matériel musical de la scène.

Et maintenant essayons de formuler une vue d'ensemble sur le contenu de la scène entière. Sa forme correspondrait à un bar dans lequel les premières deux grandes divisions seraient ses deux strophes. Pour sûr, nous ne pouvons pas espérer que la deuxième strophe répète purement et simplement la première, dans notre cas, c'est la dramaturgie qui ne le permet pas et, d'ailleurs, cela ne serait pas même souhaitable. Ce n'est pas toujours qu'une pareille répétition garantit l'existence d'une forme. Debussy fait ressortir des variantes des motifs, il établit la correspondance entre ces deux grandes strophes ce qui fait que l'attraction pour la forme soit encore plus forte. De l'autre côté, il utilise — ainsi qu'en miniature, nous l'avons vu dans le bar dont la scène a débuté — des éléments semblables par leur « contrariété ». Sous ce rapport, l'élément le plus essentiel, est ici la symétrie formelle par récurrence.

Au bout de cette analyse, nous pouvons résumer le résultat de notre recherche dans le tableau récapitulatif de la scène entière:

1re Grande Section (100 mesures)

1 St (18)	1 St (6)	Th. des souterrains (3) C — bar 1 + (1 + 1) Déclamation (3) = 1 $^1/_2$ + 1 ½		
	2 St (6)	Th. des souterrains (inverse 2 × (= 2) Variante th. de Golaud et déclam. (4) Bar (1 ½ + 1½) +1		
	Ep (6)	(a) (4) Th. des souterr. (2) + déclam. (2) (b) (2) Var. th. de Golaud 2 × et « l'anneau » (½ + ½) + 1		
2 St (24)	1 St (6)	I Th. (3) Accords dans la gamme p. tons et déclam. contenant le th. des souterrains II Th. (3) Th. d'Yniold 2 × (= 1 + 1) et exclam. de Gol. (1)		
	2 St (8)	Episode (3) bâti sur le 1er th. (« quelqu'un passe . . . . ») I Th. (3) Accords dans la gamme p. tons et déclam. contenant le th. des souterrains II Th. (2) Th. d'Yniold (1) et exclam. de Gol. (1)		
	Ep (10)	Od (2) I Th. = Th. des souterr. dans la déclam. et réponse d'Yniold		
		1 P St (4)	I Th. (2) Th. des souterr. dans les accords frappés et déclam. de Gol. II Th. (2) rép. d'Yniold, commencement du th. d'Yniold en tierces	
		2 PSt (4)	I Th. des souterr. (2 ×) et déclam. de Gol. II Th. (2) rép. d'Yniold, comm. du th. d'Yniold en tierces	
Ep (58)	Dév (38)	1 Sect. (18)	1 Str (7)	Th. I (5) Th. de Gol. 1 + 1 + ((1 + 1) + 1) Th. II (2) Th. d'Yniol ¾ + $^4/_4$
		(II Th en mineur)	2 Str (5)	Th. I (3) déclam. de Gol. sur le th. des souterr. Th. II (2) Th. d''Yniold ¾

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

			3 Str (6)	Th. I (2)	déclam. de Gol. et accords contenant le th. des souterr.
				Th. II (4)	Th. d'Yniold ¾ av. son conséquent (2 + 2)
		2 Sect (20) (II Th en majeur)	1 Str (6)	Th. II (4)	Th. d'Yniold av. un autre cons. (2 + 2)
				Th. II (4)	Th. d'Yniold av. un autre cons. (2 + 2)
				Th. I (2)	Th. des souterr. (2 ×) en inversion
			2 Str (14)	Th. II (4)	Th. d'Yniold joyeux (2 + 2)
				Th. I (10)	Od (6) C — bar 2 + (2 + 2) 1 + 2 P St (2 + 2)
	Rp (20)	1 St (2) Th. des souterr. (1) + « Souffrance de Gol. » (1) 12/8			
		2 St (2) Th. des souterr. (1) + « Souffrance de Gol. » 2 Str. (2 + 2)			
		Ep (13)	1 St (2)	rythme agité et chute « th. de Mélis» et décl. de Gol. 4/4	
			2 St (2)	rythme agité et chute, sans le th. de Mélis. instrum. 3/4	
			Ep (6)	1 Str (3)	déclam. de Gol. (= th. des souterr.) sur accord p
				2 Str (3)	déclam. de Gol. (= th. des souterr.) sur accords mf et f
			Coda — transition (3)		déclam. de Gol. sur note tenue et chute de triton

2e *Grande Section (108 mesures)*

Od (65)	Od (20)	1 St (4)	(2 + 2)	Th. des souterr., autre forme (2 ×) (la 2e fois en contin. av. le th. d'Yniold, non essentielle d.p.d.v. formel)
		2 St (4)	(2 + 2)	Th. des souterr., autre forme 2 ×
		Ep (12)	1 St (4)	« la menace » (= th. de Gol.) et rythme de Gol. 2 × 2
			2 St (4)	id., une tierce plus haut
			Ep (4)	var. th. des souterr. et « la menace» (2 + 2)
	1 P St (17)	Od (4) Th. « Cela fait pleurer » 2 × (= 2 + 2) en *si*		
		1 P St (8)	Chute (5) canonique = dépression de Gol. (3) + décl. (2)	
			Episode (3) « Cela fait pleurer » (« J'ai vu un loup . . . »)	
		2 P St (5) Déclam. de Gol. (2) et d'Yniold (3)		
	2 P St (28) (= 20 + 8)	1 St (2)	« Cela fait pleurer » en *mi*, sur des doubles croches chromatiques	
		2 St (5)	id., av. le conséq. répété 4 × (= 1 + 4)	
		Ep (21) (= 13 + 8)	Dév. (5) La 2e initiale de « Cela fait . . . » var + décl. d'Yniold 2/4	

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Episode (8) th. des souterr. inverse, 2 Str (2 + 2) + (2 + 2) « la barbe qui pique »
Rp (8) 1 Str (4) Suspicion de Gol. av. var. de l'accomp. 2 ×
2 Str (4) Th. des souterr. inverse, en var. rythmique analogue 2 ×

1 P St (17) 1 Str (8) = 6 + 2 th. « la clarté » (= «Cela fait pleurer » + th. de Mélis.) *Fa* dièse I
2 Str (9) = 6 + 3 th. « la clarté » *Fa* dièse V et transition en *Ré*

2 P St (26) 1 St (4) « Suspicion de Gol. » (= « Cela fait pleurer » + « la menace » = fragm. th. des souterr.) Ré 3/4
2 St (3) id, sans la 1er mes., un demi-ton plus haut
Ep (14) Od (3) mot. « la menace » — th. des souterr. (1) + 2e initiale du th. de Pelléas 2 × (= 1 + 1)
1 PSt (5) mot. « la menace » (1) + th. de Pelléas (2) + déclam. sur note tenue (2)
2 PSt (6) mot. « la menace » (1) + th. de Pelléas (2) + déclam. (5) sur pause et 2 accords
Coda — transition (5) déclam. sur des accords tenus, th. de Mélis. et chute de quinte.

3e Grande section (112 — 15 = 97 mesures)

SP (46) SP (8) « Suspicion de Gol. » dans le grave, *la* min. — *La* maj. 2 Str (4 + 4)
SM (30) 1 St (8) Phrase chantante en *La* maj. — min. lydique, av. accomp. de triolets
2 St (8) id. sur *Do* — *do*.
Ep (14) St (4) id. en noires, *Mi* — *mi*, 2 Str (2 + 2)
2 St (3) id *La* bémol, C — bar 1 + (1 + 1)
Ep (7) C — bar 3 + (2 + 2)
Sp Rp (8) « Suspicion de Gol. » dans le grave, Bar (2 + 2) + 4

SM (19) (—15 = 4) NB 1 St (4) Th. de Mélis. (2 + 2)
2 St (3) reproduit la structure harm. de la précéd., un demi-ton plus haut (2 + 1)
Ep (12) Od (4) Déclam. de Gol. (2) + figuration en triolets (= « Golaud ») (2)
1 PSt (4) « Yniold » sur figuration en triolets, 2 ×
2 PSt (4) id. une fois, puis seulement la figuration (2 + 2)

SP Rp (47) SP (14) 1 St (4) « Suspicion de Gol. » var. = Mot. du cri
2 St (4) id. varié, un demi-ton plus haut et en finissant par des accords de 5e augmentée
Ep (6) C — bar : accords augm. (2) et Mot. du cri sur des accords de 7e, 2 × (= 2 + 2)
SM (21) 1 St (4) Mot. en tierces brisées descend. chrom. (= « Souffrance de Gol. » var.)
2 St (4) id. mais en concluant sur accord min. un demi-ton plus haut
Ep (13) SP (5) décl. sur trém. av. chute mélod. (3) + mot. de la peur (2)
SM (4) Th. de Mélis. point culminant
SP (4) Mot. de la peur (2) + décl. sur trém. av. chute mélod. (2)
SP Rp (12) 1 St (4) « Suspicion de Gol. » var = Mot. du cri
2 St (2) id. incompl.
Ep (6) Chute de triton (= « . . . descendre ! »), (2 + (1 + 1)) + 2

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Coda (15) 1 + 2 St (2 + 2) ascension chromatique, 4 puis 5 notes
Ep (11) 1 + 2 St (2 + 2) triton et secondes ascendentes
Ep (7) Secondes ascendantes 4 × 1 + accord final *mi* (3)

Rien ne démontre mieux le souci de Debussy pour la forme: une des scènes les plus dramatiques est parfaitement soudée du point de vue musical.

Dans le tableau synoptique de la 3e Grande Section les 15 mesures coupées sont notées par NB.

En ce qui concerne la réalisation musicale de la coupure, elle est ingénieuse et la dramaturgie musicale n'en souffre pas, mais la forme n'a plus la même clarté. Ainsi qu'elle se présente maintenant, il faut une certaine indulgence pour accepter une adjonction de 4 mesures qui restent de la section médiane, maintenant trop courte, à l'une des deux sections principales, si joliment arrondies.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THE INTONATIONAL MUSIC ON FIXED TUNING INSTRUMENTS

THE "ERAST" MUSIC

A NEW MUSICAL SYSTEM OF INTONATION CLAIMS THE RIGHT TO EXISTENCE

Erast Peretz

Johann Sebastian Bach composed the well-known preludes and fugues, in all major and minor keys, to be played on a well-tempered clavichord, in order to prove experimentally that if one accepts a general deviation from the perfection of the melodic ratios between the sounds of the natural scale, in use in his time, then one may accept also music based on a tempered scale; this musical system, which is neutral from the point of view of melodic intonation, offered more advantages than drawbacks at the time, and has asserted itself particularly by the possibility of modulating to all the keys without having to avoid certain chords of the natural scale, which, according to the musical conceptions of the time, were considered unbearable; however, tempered music requires from the auditory organ the effort of correcting mentally the altered chords, by shifting the sounds either to the natural pythagorean or to the natural zarlinean ones.

Not only the composers, the tuners of piano wires, and the pianists, got a clear idea of the falsity of the relations between the sounds of that well-tempered musical intonation, but even the listeners, who, not being versed enough in the theory of music, deem that the sounds they hear are not the right ones that their ears expect, and while some of them attribute this to a bad tuning of the piano, others dare not have any opinion at all, for that may turn to their blame, and the rest do not hear anything wrong.

Under these special conditions, the tempered system has replaced the two natural, rational systems, especially since each of them had both chromatic scales with flats and chromatic scales with sharps, competing for what was required, namely a single chromatic scale, for instruments with 12 fixed sounds in an octave. The substitution was later extended to all the fixed tuning musical instruments. Today there is no instrument of fixed intonation producing exactly any of the natural chromatic scale.

Since then, however, increasingly serious objections have been raised against the tempered system; thus, a century after its general application, the classical tonality started to decline, and has continued to do so up to now, while folklore intonation has made great strides; however, the latter, requiring pure and precise melodic ratios, does not agree with temperament; concomitantly, some of the modern and present-day composers, forgetting altogether that the tempered system is an acoustic compromise adopted exclusively for instruments of fixed intonation, have used it as a base for non-conforming, decadent composition not unanimously accepted, such as the music of organised noises, serial music, atonal music, etc. which have caused serious damage; lastly, by relinquishing the two-hundred-year-old restrictions regarding the formation, sequence and resolving of chords, the evolution of harmony has given free access into music to these relationships of the sounds of the natural systems which, at the time, were not admitted; on the contrary, today they are sought after and appreciated; they are even surpassed by still more dissonant relationships which are needed to bring out harmonic contrasts; the use of contrasts, as a means of expression is customary in every art, but this

REV. ROUM. HIST. ART. 1969. 6. 261 268

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

applies no longer to the tempered system whose rôle has been also to avoid the less consonant chords on instruments with fixed tuning.

Thus, instead of choosing the best possible half-tones, abandoning all other natural possibilities, and using that line of fixed sounds for the most perfect music they could produce, they have continued to give for two centuries until today to this well-tempered intonation, the privilege of being the single scale of fixed sounds, for the sake of certain rules of architectural construction of somehow complicated melodic lines considered to be very important.

In that manner, all music could be played, either on the instruments with fixed sounds, or on any other instruments, including the voice, either in the well-tempered intonation, or in any other of the numerous lines of mixed intonations, left to the free choice of the instrumentists, and singers, who may choose out of the few natural possibilities, which are considered correct, but one for each interval of the melody.

These interpreters have to determine for themeselves, the intervals between the sounds of the melody they play or sing, and most are inclined naturally to use the best intervals, even if they are not in the actual scale. Evidently, the same melody will be played or sung by each interpreter with a personal faint modal difference, and even the same interpreter may change, voluntarily or not, the modal line, at each further interpretation. And thus, when the melody is so played and sung, at the same time, in an orchestra and chorus, we shall have a mixture of all these modal intonations.

In this atmosphere of mixed near sounds, whatever the genial piece of music produced, we shall listen to but an approximation of that work, either because of the falsity of the instruments with fixed sounds, or to the differences in the melodic lines of the other instruments and the voices.

INTONATION IN THEORY AND PRACTICE

Melodic intonation has two aspects: theoretical and real. The theoretical aspects are accurately described by musical relationships which express the harmonic value of the intonation; the real aspect is uncontrollable; it is the subjective intonation of the performer which confers different values to musical intervals, all of them consonant, each of them suited to the feeling prevailing at the moment; the performer does not change the melody, but he may bestow a personal melodic touch, without resorting to intervals unpleasant to the ear, and without realising that he passes from one musical system to another.

At present, a single sound is the same in all the musical systems; this is the sound "A", which corresponds to a frequency of 440 vibrations/sec. on all the instruments used in classical music; under these conditions, the sound "C", for instance, takes different values in the Pythagora, Zarline, Mercator-Holder or well-tempered systems, and, consequently, the interval A—C takes just as many different intonations. The piano or accordion player knows that the intervals in his instrument are tempered, because the tuning of the instruments is fixed; the violonist, the singer and all the instrumentalists playing instruments with no fixed sounds do not know what intonation of the interval A—C they have performed in a combined melodic movement; even when they have not used the tempered intonations of the Mercator-Holder and of the well-tempered systems, the interval A—C has one natural pythagorean intonation and two natural zarlinean intonations, all different.

Although the musical systems used have theoretically different intervals, the real differences are not known, unless we hear them played on fixed tuning instru-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ments; yet, not even in musical schools are such differences heard or taught, owing to the lack of special musical instruments intended for vocal and ear training.

THE RÔLE OF THE MICRO-INTERVALS IN MUSIC

For a better understanding of the meaning of *melodic intonation*, we must become familiar with the problems raised by microintervals; and, for that purpose we shall refer to the treatises of musical theory.

"A theory on the intervals smaller than a semitone is not yet crystallized. The actual musical practice gives us the possibility to make but few theoretical considerations". "We can state that, in the music of some peoples, especially the oriental ones, the real melody is often accompanied by slight expressive slidings (either ascending or descending) from the usual steps of the musical scale, slidings of intonation, smaller than the semitone". In our popular music, as well as in the music of other peoples from the East of Europe, we meet also melodies which contain intervals smaller than a semitone (probably quarters of tone), which suggested, to some composers such as George Enescu and B. Bartok, the ideas of using them in the cultivated creation"*.

We find reports, on the one hand of "slight expressive slidings" from the usual steps, that is of intervals with major or minor inflections by either introducing or removing a microinterval, and, on the other hand, of "melodies which contain intervals smaller than a semitone", that is to say melodic microintervals, which is quite a different matter.

We observe that mention is made in a rather unprecise manner of "probably quarters of tone"; we notice that, in the cultivated creation, contemporary composers, among whom the great Enescu, payed attention to these melodic nuances as musical expressions, worthy to be made use of. Musicians did not make any further progress in this direction as no special musical instrument was available.

These are sufficient statements from the most legitimate theoreticians and famous composers, which justify our theoretic research in this field, in order to emphasize the artistic value of these microintervals. We must not forget that the intonations of intervals do not change the gamut character or mode.

"For these reasons, the use of the microintervals in the modern musical art must be considered but an enrichment, an ornamentation and an adornment of the existing diatonic and chromatic systems, rather than substitutes"*. This is a justified recommendation of the intonative music of creation.

INTONATIONAL MUSIC

The existence of natural melodic intonations belonging to any musical interval whatever, measured in half-tones, is a fact that should be known by every music lover, and considered as a fundamental phenomenon of the musical art.

The faculty enjoyed by intervals to be intoned in more than one way is not sufficiently known, even theoretically, although special attention should have been paid to it, since the melodic intonations contribute largely to express the finer shades of music. It may be said that they play a part similar to that of colour shades in painting.

The proof that due attention has not been paid to the melodic intonation of the intervals lies, partly, in the fact that musical writing provides no means for indicating melodic intonation, and, partly, in the adoption of the well-tempered system, as the only system of tuning instruments with fixed intonation, thus replacing the natural chromatic scale, and ob-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

literating the melodic intonation. In the well-tempered scale, all the intervals made up of the same number of half-tones have the same intonation, whereas in the natural chromatic scale with fixed sounds the distance between different degrees varies, since the half-tones are not equal; this results in a variety of intonations of the intervals which have the same number of half-tones.

THE HALF-TONE, MEASURING UNIT OF INTERVALS

The intonational music, which is the object of the present study, is based on the division of the octave into 12 intervales called half-tones. The sounds of this intonational music, which will be used in every melodic and harmonic construction, belong to a chromatic scale of twelve half-tones, which must be introduced on an instrument of fixed tuning (e. g. piano). Hence, the interval between the successive sounds of a melody can be measured with the half-tone as a unit, the pitch of any sound of the melody is by x whole half-tones higher or lower than that of the preceding sound; in other words, the half-tone is the "unit" interval for measuring any other greater interval occurring in dodecahalf-tonal music.

The music is intonational because it makes use, in a natural way, of several half-tones in an octave (2, 3 or even 4); thus, an interval consists of x half-tones, while the half-tones which make up the number x may be of different magnitudes; the interval, measured in half-tones, remains unaltered, but its magnitude and intonation depends on the component half-tones; only in this way can we refer to an interval as having several intonations.

The music could not be intonational if it made use of a single half-tone as a measuring unit of the interval, for in that case any interval would have but a single intonation. It follows that the well-tempered system, with a single non-musical half-tone, not only alters the natural relationships between sounds, but deprives the music of one of its essential features, that of being intonational.

The sound is transmitted by means of quick elastical vibrations. A high sound has a greater number of oscillations in a second than a low one. The relations between the sounds are relations between numbers, and these relations are just interesting us, even if they are not set on real sounds; that means to make use of an abstract, mathematical way of treating a problem.

The musical sounds are not simple, bare; they are naturally accompanied by additional sounds, so that the same fundamental sound may have many aspects in account with these additional sounds, depending on the construction of the musical instrument, and of its individual qualities. The sounds which accompany a fundamental one are called overtones; each of these may vary in intensity, from one instrument to another one, diversifying the same musical sound, but all these musical sounds are endowed with the same progression of overtones.

If the fundamental sound is supposed to have the value 1, the overtones of 1 are always: 2,3,4,5,6,7,8, etc. 2 is the sound which has twice as many vibrations as 1; it is the octave of 1; the musical interval between 1 and 2 is also called an octave; 2 bears the same musical name as 1, as it is considered the same sound.

There is a general rule in music, that we shall consider the same sound, but higher, if we multiply each number of the harmonic progression by 2; thus there are the same sounds, bearing the same names: 1,2,4,8,16, or: 3,6,12,24, or: 5,10,20,40, etc. The same, when we divide a number by 2, for instance: 25/2, 25/4, 25/8, 25/16, etc. Thus, a sound may be presented with the value of a fraction, which is a relation between two overtones.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

At the same time, mathematics show us that we can have at least two fractions for each number of the harmonic progression, which is infinite, with the real value within the octave 1 – 2; for the harmonic number 3, we get: 3/2 4/3 5/3; for 5, we have: 5/3 5/4 6/5 8/5 9/5. So, the fractions between the harmonic numbers, the values of which can be placed in the octave 1 – 2, are practically infinite; what we really need is just a few, the best of them. For that choice we have to expel from the harmonic progression all the numbers which we do not consider musical numbers. A musical number is that which can be divided exactly only by the prime numbers: 2,3 and 5. We shall now present the beginning of the harmonic progression, the terms being separated into musical and non-musical; we shall see that half of the first 48 harmonics are not musical.

The progression of natural numbers, with their prime numbers

1	1		13		13	25	5 × 5		37	37	37
2	2		14		7 × 2	26		13 × 2	38		19 × 2
3	3		15	3 × 5		27	3 × 3 × 3		39		13 × 3
4	2 × 2		16	2 × 2 × 2 × 2		28		7 × 2 × 2	40	2 × 2 × 2 × 5	
5	5		17		17	29		29	41		41
6	2 × 3		18	2 × 3 × 3		30	2 × 3 × 5		42		7 × 2 × 3
7		7	19		19	31		31	43		43
8	2 × 2 × 2		20	2 × 2 × 5		32	2 × 2 × 2 × 2 × 2		44		11 × 2 × 2
9	3 × 3		21		7 × 3	33		11 × 3	45	3 × 3 × 5	
10	2 × 5		22		11 × 2	34		17 × 2	46		23 × 2
11		11	23		23	35		7 × 5	47		47
12	2 × 2 × 3		24	2 × 2 × 2 × 3		36	2 × 2 × 3 × 3		48	2 × 2 × 2 × 2 × 3	
	10	2		5	7		5	7		3	9

THE INTERVAL

An interval between two musical sounds is expressed mathematically by the ratio of the frequencies of vibration of the two sounds; but the condition required by the interval in order to be considered as musical has not been stated precisely; namely, that the numbers which make up a musical ratio have to be musical numbers; this implies a definite distinction between musical and non-musical numbers.

This restriction, which must be considered a musical postulate of primary importance, creates an affinity, a relationship between the numbers which express the various ratios of musical sounds, an essential condition which in musical terms is called: consonance.

The natural numbers are the musical overtones of the sound 1; and the numbers which do not figure in the progression of musical numbers are the non-musical, unwanted overtones; thus, we are aware of the existence of a very large number of non-musical overtones.

We know that we could restrict ourselves to the ratios using as prime factors only the overtones 2 and 3; this is the case of the intonation system of Pythagora, whose harmony however, lacking the overtone 5, is defective; but is has not been yet definitely stated that the acceptance of the next prime number 7, in the progression of musical numbers, would complicate substantially the consonance between sounds, without adding something to the melodic or the harmonic beauty.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THE SYNTONIC COMMA

The major tone, made up of two semitones, is the interval between the musical harmonic numbers 8 and 9; it is represented by the fraction 9/8, which shows that for each 8 vibrations of the lower sound the higher one will have 9 vibrations; if the lower sound has 440 vibrations per second — A — 440 = 8 × 55, the higher sound will have 9 × 55 = 495 — B — vibrations per second. But, there is another interval which has also two semitones, known as minor tone, represented by the relation between the musical harmonic numbers 9 and 10. The difference between the major and the minor tones is: $\frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{9}{8} \times \frac{9}{10} = \frac{81}{80}$; namely, the difference between the musical harmonic numbers 80 and 81; this is an important microinterval named syntonic comma; its mathematical exponential expression, by means of their musical prime numbers, is: $81/80 = 3^4 / 2^4 \times 5$. We shall use the microinterval syntonic comma as the measure unit for musical intervals, of all sizes.

THE MUSICAL LOGARITHM WITH THE SYNTONIC COMMA AS A BASE

To measure the musical intervals with the microinterval syntonic comma as unit, when the relations between musical numbers are fractions, means that we shall have to employ a new logarithmic scale, so that the multiplications will be turned into additions, and the divisions into subtractions. Still more, we shall know the sizes of the musical fractions, in syntonic commas as unit, without resorting to the decimal numbers. Thus, we shall have the logarithm of 1 = 0, and that of 81/80 = 1. We have named this logarithmic system: acoustic; or short "logac"; we have, then, logac 1 = 0, and logac 81/80 = 1.

Since the prime divisors of all musical numbers, which we employ in our intonational music are only 2, 3 and 5, it is sufficient to calculate the logac values for these three numbers; we have exactly:

logac 2 = 55.7976;
logac 3 = 88.4371;
logac 5 = 129.5580.

The octave, being represented by the number 2, has 55.7976 commas. The syntonic comma is: $81/80 = 3^4/2^4 \times 5$; we have

$$\begin{array}{rcl} 4 \times 88.4371 & = & 353.7484 - \\ 4 \times 55.7976 & = & \underline{223.1904} \\ & & 130.5580 - \\ 1 \times 129.5580 & = & \underline{129.5580} \\ & & 1.0000 \end{array}$$

logac 3/2 (the perfect quint) = logac 3 — logac 2 = 32.6395;

logac 9/8 (major tone) = 2 logac 3 — 3 logac 2 = 9.4814.

The six semitones of the two untempered intonations (Pythagora and Zarline) have the following sizes in commas:

i = 265/243	4.1953	
f = 2187/2048		5.2861
b = 16/15	5.1953	
c = 135/128		4.2861
d = 27/25	6.1953	
c = 25/24		3.2861

We find that these six well-known semitones are related in groups of three, by differences of a syntonic comma.

THE PURE FUNCTION

A musical sound is unimportant when it is considered alone; only in relation to another sound has it a musical value, and a musical function. In the intonative music, the functions between the musical sounds are pure, because they appear as fractions of musical numbers, and are precisely played on fixed sound instruments. The smaller these numbers are, the more precisely they shall be interpreted by the ears, upon being heard. It is easy to admit that as the numbers which enter the structure of a function are growing, it will be more difficult to our auditory organ to interpret it with precision; as for the functions of well-tempered sounds, none can be ex-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pressed by a fraction of two small musical numbers.

The simplest function is expressed by the fraction 2/1 — the octave-interval with 12 semitones; it is followed by 3/2 — the quint-interval with 7 semitones; it is followed, in turn, by the overturned interval of the quint, the quart — with 5 semitones 4/3; and so on 5/4 and 8/5 — 6/5 and 5/3.

The partition of a tone into unequal natural half-tones

a = 9/8	9.4814		27	2187	144		135	2304	225				
		0.1818											
a_t = 1.224614	9.2996					t^2							
		0.8182											
a_1 = 10/9	8.4814									80	270	1280	50
		2.2861											
d = 27/25	6.1953								216				
		0.9092											
f = 2187/2048	5.2861							2187					
		0.0908											
b = 16/15	5.1953						128						48
		0.5455											
t = 1.059463						t							
		0.3637											
e = 135/128	4.2861				135							1215	
		0.0908											
i = 256/243	4.1953			2048							256		
		0.9092											
c = 25/24	3.2861		25							75			
	0.0000		24 d c	1944 f i	128 b e	1	120 e b	2048 i f	200 c d	72 b c	243 e i	1152 i e	45 c b

The value of the well-tempered half-tone is: $t = \sqrt[12]{2} = 1.059463$ and that of a well-tempered tone is $t^2 = 1.1224614$.

The octave of musical numbers, from 24 to 48 gives us the "characteristic series" of the major, diatonic, heptatonic gamut of the physicians, known also as the Zarlino intonation, besides the number 25, between 24 and 27, that settles the partition of the major tone into the half-tones: c = 25/24 and d = 27/25. We have:

24		25		27		30		32		36		40		45		48
	25/24		27/25		30/27		32/30		36/32		40/36		45/40		48/45	
	25/24 c		27/25 d		10/9 a_1		16/15 b		9/8 a		10/9 a_1		9/8 a		16/15 b	

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

The tria-half-tonic natural chromatic octave

1		..	.	.	.		.	..	..	.	.	2
2	.	.	.	.	.		3	.	.	.	.	4
3	.	.	.	.	4		.	.	5	.	.	6
4	.	.	.	5	.		6	.	.	.	.	8
5	.	.	6	.	.		.	8	.	9	.	10
6	.	.	.	.	8		9	.	10	.	.	12
8	.	9	.	10	.		12	.	.	.	15 —	16
10	.	.	12	.	.		15 —	16	.	18	.	20
12	.	.	.	15 —	16		18	.	20	.	.	24
15	.	.	18	.	20	.	.	24 —	25 —	27	.	30
18	.	.	.	.	24 —	25 —	27	.	30	.	.	36
20	.	.	24 —	25	.	.	30	32	.	36	.	40
24 —	25 —	27	.	30	32	.	36	.	40	.	45	48
40	.	45 —	48	50	.	.	60	64	.	72 —	75	80

	c	d	b	c	b	c	d	b	c	d	c	b	
1	$\frac{25}{24}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{25}{18}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{15}{8}$		2
360	375	405	432	450	480	500	540	576	600	648	675		720
C	.	D	.	E	F	.	G	.	A	.	B		C

When we consider this picture, we remark that the half-tone c, considered now to be very small (3.2861 commas), is present in the partition of each of the five tones of the heptatonic gamut, either with the half-tone d, considered now to be very big (6.1953 commas), in the three major tones, or with the half-tone b (5.1953 commas), in the two minor tones. It is this unexpected contrast between c and d — d being almost the double of c — that accentuates the modal differences in the "Erast" music, by creating the faint but palpable nuances of all tonal functions. For we must be aware that the existence of these three different half-tones, in the above special progression, which we agree to consider that of the sound C, will differ somehow from the progressions of each other eleven possible tonalities of the chromatic scale.

The following table shows us the differences in functions of the 12 chromatic tonalities of the "Erast" music, built on the three half-tones scale, each one offering a different musical mode, and compulsorily introduced in an instrument with fixed tuning.

* V. Giuleanu and V. Iusceanu, *Tratat de teoria muzicii*, vol. I, București, Editura muzicală, 1963, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

0	2/1	55.7976	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	S	$b^4c^5d^3$	
			b	c	d	b	c	b	c	d	b	c	d	c		3.2861
	48/25	52.5115		0			3		5			8		X	$b^4c^4d^3$	
S	15/8	50.6023	S			2		4			7				$b^3c^5d^3$	1.9092
	50/27	49.6023			1					6			9		$b^4c^5d^2$	1.100
			c	b	c	d	b	c	b	c	d	b	c	d		2.2861
	9/5	47.3162	X	S			2	3	4			7			$b^3c^4d^3$	
X	16/9	46,3162			0					5			8	9	$b^4c^4d^2$	1.0000
	125/72	44.4070				1					6				$b^3c^5d^2$	1.9092
			d	c	b	c	d	b	c	b	c	d	b	c		0.3769
	216/125	44.0301		X					3						$b^3c^3d^3$	
9	128/75	43.0301												8	$b^4c^3d^2$	1.0000
	27/16	42.1209						2							$b^2c^4d^3$	0.9092
	5/3	41.1209	9		S	0	1			4	5	6	7		$b^3c^4d^2$	1.0000
			c	d	c	b	c	d	b	c	b	c	d	b		2.2861
	81/50	38.8348							2						$b^2c^3d^3$	
8	8/5	37.8348	8	9	X		0			3		5		7	$b^3c^3d^2$	1.0000
	25/16	35.9256				S		1			4				$b^2c^4d^2$	1.9092
	125/81	34.9256											6		b^3c^4d	1.0000
			b	c	d	c	b	c	d	b	c	b	c	d		0.3769
	192/125	34.5487		8											$b^3c^2d^2$	
7	3/2	32.6395	7			X	S	0	1	2	3	4			$b^2c^3d^2$	1.9092
	40/27	31.6395			9								5	6	b^3c^3d	1.0000
			d	b	c	d	c	b	c	d	b	c	b	c		2.2861
	36/25	29.3534		7			X		0			3			$b^2c^2d^2$	
6	64/45	28.3534			8									5	b^3c^2d	1.0000
	45/32	27.4442						S			2				$b\ c^3d^2$	0.9092
	25/18	26.4442	6			9				1			4		b^2c^3d	1.0000
			c	d	b	c	d	c	b	c	d	b	c	b		2.2861
	27/20	24.1581						X	S			2			$b\ c^2d^2$	
5	4/3	23.1581	5	6	7	8	9			0			3	4	b^2c^2d	1.0000
	125/96	21.2489									1				$b\ c^3d$	1.9092
			b	c	d	b	c	d	c	b	c	d	b	c		0.3769
	162/125	20.8720							X						$b\ c\ d^2$	
4	32/25	19.8720		5			8							3	$b^2c\ d$	1.0000
	5/4	17.9628	4			7		9		S	0	1	2		bc^2d	1.9092
	100/81	16.9628			6										b^2c^2	1.0000
			c	b	c	d	b	c	d	c	b	c	d	b		2.2861
	6/5	14.6767	3	4			7	8	9	X		0		2	$b\ c\ d$	
3	32/27	13.6767			5										b^2c	1.0000
	75/64	12.7675									S				c^2d	0.9092
	125/108	11.7675				6							1		$b\ c^2$	1.0000
			b	c	b	c	d	b	c	d	c	b	c	d		0.3769
2	144/125	11.3906		3					8						$b\ \ d$	
	9/8	9.4814	2					7			X	S			$c\ d$	1.9092
	10/9	8.4814			4	5	6			9			0	1	$b\ c$	1.0000
			d	b	c	b	c	d	b	c	d	c	b	c		2.2861
	27/25	6.1953		2					7			X			$\ \ d$	
1	16/15	5.1953			3		5			8				0	b	1.0000
	25/24	3.2861	1			4		6			9		S		c	1.9092
			c	d	b	c	b	c	d	b	c	d	c	b		
0	1	0.0000	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	S		3.2861

360	375	405	432	450	480	500	540	576	600	648	675	720
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	S	0
C		D		E	F		G		A		B	C

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES RECHERCHES D'HISTOIRE DU CINÉMA EN ROUMANIE

Ion Cantacuzino

Les recherches scientifiques consacrées en Roumanie à l'histoire du cinéma sont de date assez récente; leur poursuite systématique s'est cristallisée au cours de ces dernières années, favorisée par la création des Archives Nationales du Film en 1957, par l'activité des éditions « Meridiane » et, plus récemment, par le développement d'un secteur d'histoire du cinéma au sein de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

Et pourtant, on pourrait parler d'une tradition roumaine dans ce domaine, car on retrouve dans nos publications des preuves fréquentes de la préoccupation pour l'histoire du septième art, et ceci dès l'époque de sa naissance. L'apparition des premières projections cinématographiques à Paris, en décembre 1895, — et quelques mois après à Bucarest, en mai 1896, — a été commentée dans la presse roumaine non seulement par des articles consacrés aux aspects sensationnels de la « merveille du siècle », mais aussi par des études particulièrement bien documentées sur les étapes parcourues dans ce domaine jusqu'à l'invention des frères Lumière. Les articles de « L'Indépendance Roumaine » [1], et de « Adevărul » parus au début de l'année 1896, constituent à cet égard des mises au point sur la préhistoire du cinéma.

Quelques années plus tard, au moment où le spectacle cinématographique s'affirmait et se développait chez nous, on peut noter déjà l'apparition de quelques volumes d'études consacrées à l'historique de cet art nouveau. Ervin Voiculescu, qui les a commentées le premier [2], a justement souligné que ces ouvrages traitaient de l'histoire du cinéma parfois directement, tel le livre de Marin Demetrescu, *De la photographie au cinéma* [3], dans lequel on trouve « un intéressant résumé, très correct du point de vue scientifique, de la protohistoire du cinéma ». Ailleurs, l'histoire du cinéma se trouvait impliquée dans l'étude de ses rapports avec l'art (Constantin Th. Theodorescu, *L'Art et le Cinéma* [4], qui, en 1913 déjà, contenait de remarquables et très concrètes indications sur la manière d'écrire un scénario, allant jusqu'à l'utilisation du *premier plan* pour des effets dramatiquement expressifs), avec l'éducation (C. Iordăchescu, *Le Cinéma et l'éducation* [5]) ou avec la morale (George Olăraşu et Constantin Rîuleţ, *La Vocation du cinéma* [6]).

On peut faire également état, pour les indications historiques plus ou moins développées qu'ils contenaient, de certains articles de théorie et d'esthétique cinématographique publiés chez nous toujours au début du siècle et qui, en discutant le rapport entre le cinéma et le théâtre [7] ou les thèses de Riciotto Canudo sur la qualité artistique du cinéma, situaient implicitement celui-ci dans un rapport d'évolution avec les autres arts, donc dans un contexte historique [8].

En ce qui concerne plus particulièrement l'histoire de la production cinématographique roumaine, dont les débuts, se placent aux environs de 1910—1911, on en voit apparaître les premières préoccupations au lendemain de la première guerre mondiale. Ce sont des évocations de souvenirs personnels, publiées par les pionniers de nos premières productions de 1922 à 1924 et surtout vers 1926,9 à l'époque où l'on parlait avec insistance des

REV. ROUM. HIST. ART. 1969, 6, 269—273

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

projets formés par le réalisateur français d'origine russe Joseph Ermolieff pour créer à Bucarest un grand studio cinématographique, avec le soutien de l'Etat roumain. Le projet resta d'ailleurs sans lendemain, mais il avait eu le don de faire revenir dans l'actualité les efforts faits dans ce domaine, entre 1911 et 1916, par le producteur Léon Popescu, par les grands acteurs C. Nottara, Aristide Demetriade, Marioara Voiculescu, C. Radovici, R. Bulfinski, par l'animateur enthousiaste Grigore Brezeanu ou par des écrivains tels que Corneliu Moldovanu, Emil Gîrleanu, Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Haralamb G. Lecca, etc.

Ces évocations, — dont l'écho se retrouve dans des publications françaises, tel que « Cinémagazine », — ont constitué des repères utiles pour les recherches scientifiques sur les débuts de la production roumaine, entreprises au cours de ces dernières années. Ce fut aussi le cas pour d'autres bouffées de souvenirs, parues dans la presse toutes les fois qu'un projet quelconque faisait renaître l'espoir qu'on allait mettre enfin les bases d'une véritable production cinématographique roumaine, ample et continue. Ainsi, dans la période des années 1933–1935, lors de la création du « fonds national de la cinématographie », — qui devait permettre un peu plus tard l'organisation de la première entreprise cinématographique d'Etat, l'Office National Cinématographique, créé en 1936, — toute une série d'articles parus dans le journal « Cuvîntul » [10] essayèrent de reconstituer les débuts de la production roumaine, entre 1910 et 1914.

Ce n'était là, pourtant, qu'une ébauche de mémorialistique, teintée de subjectivisme et d'approximation. C'est pourquoi les informations mises en circulation à cette époque ont introduit dans le circuit des publications internationales bon nombre d'erreurs concernant les débuts de la production cinématographique roumaine, erreurs qui ont malheureusement acquis droit de cité dans différentes histoires du cinéma mondial parues à l'étranger.

Une reprise des préoccupations pour l'histoire du film roumain s'est fait jour près de vingt ans plus tard, alors que la cinématographie roumaine existait effectivement et que les studios de Buftea étaient déjà en activité. Des articles parus dans la revue « Film », entre 1956 et 1958, se penchèrent avec intérêt sur le passé lointain de cette production nationale qui s'affirmait enfin. Ils étaient dus à des écrivains, à des professionnels du film ou à de jeunes critiques. On y retrouve les noms de Mihu Dragomir [11], D. I. Suchianu [12], Marius Teodorescu [13], Jean Mihail [14], S. Albu [15] et B. T. Rîpeanu [16]. La nouvelle revue « Cinema », un peu plus tard, faisait elle aussi place à une série de souvenirs des pionniers du film roumain, recueillis par Eva Sîrbu [17].

Entre 1956 et 1963 se placent aussi les premières ébauches d'une filmographie de la production roumaine de films artistiques. Dus à Marius Teodorescu (1956) [18] et à Jean Mihail (1959) [19], ces deux essais se bornent, malheureusement, à une seule source d'informations — la première série de la revue « Cinema » — sans aucun contrôle des données, et sont de ce fait entachés d'erreurs et très incomplets. Une filmographie publiée par les soins des Archives Nationales du Film en 1963 reprend, en général, les données qui figurent dans ces deux essais antérieurs [20].

Le gain principal de cette reprise de l'intérêt pour l'histoire du film roumain qui, tout en reprenant bon nombre d'erreurs antérieures, avait apporté aussi de nombreuses informations utiles et précieuses lorsque leur exactitude avait pu être confirmée par un contrôle ultérieur des faits, fut de prouver, ainsi, la nécessité de porter de telles recherches sur des bases rigoureusement scientifiques, de compléter les données inconnues, de rectifier les erreurs qui continuaient à circuler et de ne recevoir à l'avenir pour justes que des informations dûment contrôlées. Il

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apparaissait donc évident que le moment était venu de passer d'une histoire impressionniste à une histoire scientifique du cinéma.

La création, en 1957, des Archives Nationales du Film avait permis de donner à ces recherches une base matérielle de plus en plus consistante. Un riche dépôt de films anciens, de documents, de photos et d'affiches, commençait à s'accumuler, constituant pour les chercheurs roumains une source d'informations directes qui n'avait pas été à la disposition de leurs prédécesseurs. C'est dans le cadre de ces Archives Nationales du Film que sont rédigés, entre 1957 et 1962, les premiers aperçus d'une évolution historique du cinéma roumain, embrassant non seulement les débuts de la production roumaine, mais aussi son évolution après 1948, dans la période de la cinématographie socialiste. Ces notes, rédigées très probablement à l'occasion de la participation des Archives Nationales du Film de Roumanie aux manifestations de la Fédération Internationale des Archives de Films ou d'autres organismes étrangers, et qui paraissent être dues à Victor Iliu et à Dumitru Fernoagă, n'ont malheureusement pas été publiées et de ce fait n'ont pas eu de circulation en dehors de l'institution même [21].

La création, en 1965, auprès des Archives Nationales du Film, d'une commission pour l'histoire du film roumain, a donné une impulsion nouvelle aux recherches de ce domaine. Non seulement on a réussi à augmenter le fonds de matériaux historiques de l'Archive, mais on a entrepris aussi une vaste enquête qui a permis de recueillir les souvenirs de tous ceux qui avaient participé aux débuts de la production cinématographique roumaine. En outre, on a mobilisé dans les principaux centres du pays toute une série de chercheurs, en leur faisant déchiffrer dans les archives locales l'évolution du phénomène cinématographique. Une première réunion de travail des chercheurs roumains de l'histoire du cinéma, qui a eu lieu en avril 1967 [22], a permis de mettre au point une méthodologie commune pour leur activité et de constater que, de toute évidence, les recherches concernant l'histoire du cinéma avaient pris en Roumanie une tournure nouvelle et se plaçaient dorénavant dans le domaine de la recherche scientifique.

Les éditions « Meridiane » avaient apporté, entre temps, leur soutien à ces préoccupations, en développant l'activité de leur secteur de cinéma et en créant une « bibliothèque du cinéphile », destinée à publier des études sur les principales figures de l'histoire du cinéma et sur ses moments essentiels. Cette collection avait débuté en 1965, en consacrant un essai de synthèse aux principaux moments de l'histoire du film roumain, qui comprenait aussi une filmographie scientifiquement contrôlée de la production roumaine de films de fiction, depuis ses débuts en 1911 jusqu'en 1948. [23] En dépit des difficultés de l'entreprise, largement prouvées par l'existence même de certaines lacunes, cette apparition avait suscité l'intérêt des cinéphiles roumains et avait indiqué la ligne générale de la voie à suivre dans ce domaine. Par la suite, la « bibliothèque du cinéphile » avait donné une impulsion précieuse aussi aux études consacrées à l'histoire du cinéma mondial. La comédie burlesque, le western, le film japonais, le film d'anticipation scientifique se virent consacrer des monographies documentées, auxquelles s'ajoutèrent des volumes consacrés par des critiques et des chercheurs roumains à des personnalités telles que S. M. Eisenstein, René Clair, Jean Renoir, F. W. Murnau, Vittorio de Sica, Laurence Olivier, Marlène Dietrich, etc.

Paru dernièrement, l'ouvrage de Florian Potra, *Expérience et espérance. L'écran roumain*, [24] en rassemblant une série d'études et de chroniques consacrées aux œuvres et aux problèmes du cinéma roumain, réalise en fait une perspective historique sur l'évolution de ce cinéma, avec un accent particulier sur les tendances de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ces dernières vingt années. Il constitue ainsi une première synthèse de l'histoire du jeune cinéma socialiste de Roumanie. [25]

L'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie a accordé dernièrement un soutien autorisé à cette évolution des recherches scientifiques sur l'histoire du cinéma, en développant la recherche consacrée à l'histoire du film. Ce fait s'est reflété en premier lieu dans les études parues au cours de ces dernières années, dans les revues de l'Institut. [26]

D'autre part, une étroite collaboration avec les Archives Nationales du Film a permis de réaliser en 1969 une première *Filmographie*, complète et scientifiquement contrôlée, de la production roumaine de 1897 à 1930 qui doit être publiée par l'A.N.F. et qui sera bientôt suivie de la filmographie de 1930 à 1948. Cet ouvrage comprend aussi bien les films de fiction que les films documentaires, scientifiques, d'animation et les actualités. Une session scientifique tenue en décembre 1968 a soumis à la discussion des chercheurs de tout le pays les principes et les modalités de sa réalisation, pour tirer les conclusions utiles à son développement ultérieur [27]. En outre, l'Institut a réalisé un volume de « Contributions à l'histoire du cinéma en Roumanie (1896—1948), » groupant une vingtaine d'études dans ce domaine.

Une place à part doit être faite à la chaire d'histoire et d'esthétique du cinéma qui, à l'« Institut d'art théâtral et cinématographique », forme les futures générations de filmologues.

Actuellement, le plan de travail de nos chercheurs comprend la réalisation d'une bibliographie complète du cinéma roumain et la poursuite des recherches, entreprises dans les archives locales des différents centres du pays, concernant le développement du phénomène cinématographique. A côté des travaux cités plus haut, ainsi que du « Dictionnaire du cinéma » [28] qui se trouve en préparation aux éditions « Meridiane », on aura complété une base solide pour s'attaquer à la rédaction d'une première « Histoire du cinéma en Roumanie. » Celle-ci devra refléter non seulement les efforts faits dans le passé pour créer une production nationale et les tendances des réalisations actuelles, mais aussi la façon dont le phénomène cinématographique mondial a trouvé ses échos en Roumanie. Elle constituera, de la sorte, un chapitre de l'histoire de l'art roumain, mais aussi une partie de l'histoire du cinéma dans le monde.

Notes

[1] HENRI DE PARVILLE, *Chronique scientifique*, dans « L'Indépendance Roumaine », 6 mars 1896 et *Cinematograful* dans « Adevărul », 2 juin 1896.

[2] ERVIN VOICULESCU, *Din activitatea editorială în domeniul cărţii de film în România premergătoare primului război mondial*, dans « Caiet de documentare cinematografică », 1967, 5 (66).

[3] MARIN DEMETRESCU, *De la fotografie la cinematograf*, Craiova, 1914.

[4] CONSTANTIN TH. THEODORESCU, *Arta şi cinematograful*, Bucarest, (s.a., probablement 1913).

[5] C. IORDĂCHESCU, *Cinematograful şi educaţia*, Botoşani, 1912.

[6] GEORGE OLĂRAŞU, CONSTANTIN RÎULEŢ, *Chemarea cinematografului*, Bucarest, 1915.

[7] RODION (A. STEUERMAN), *Dispariţia teatrului*, dans « Opinia », Jassy, 3 janvier 1907.

[8] MATEI RUSU, *Cinematograful este o artă ?*, dans « Rampa », 30 décembre 1911.

On peut dire la même chose du livre de AL. DEMETRESCU, *Arta şi tehnica fotocinematografică*, Bucarest, 1926, ainsi que des ouvrages d'esthétique du cinéma parus dans les années '30: D. I. SUCHIANU, *Curs de cinematograf*, Bucarest (s.a.); ION I. CANTACUZINO, *Uzina de basme*, Bucarest, 1935, qui situaient les problèmes d'esthétique dans le cadre de l'évolution historique du cinéma.

[9] GH. IONESCU, *Industria filmului în România*, dans « Adevărul literar şi artistic », 23 avril 1922 et RADU MISLEA, *Scurt istoric al cinematografului românesc*, dans « Gazeta de Duminică », 18 et 25 juillet 1926, ainsi que toute une série d'interviews parus dans « Cinema » en 1926.

[10] QUICK, *Istoricul filmelor la noi*, dans « Cuvintul », 27 novembre, 4, 11, 20 et 25 décembre 1933, 1 janvier 1934. C'est dans la même lignée que se situe l'article de SORIN CARNABEL, *Cine-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

matograful în Bucureştiul de altă dată, dans « Vremea », n° 154/1935.

[11] MIHU DRAGOMIR, *Publicaţii de cinema*, dans « Film », n° 8—9/1956.

[12] D. I. SUCHIANU, *Primii paşi*, dans « Film », n° 3/1957 et *Amintiri*, dans « Film », n° 4/1957.

[13] MARIUS TEODORESCU, *Primele şcoli de artă cinematografică*, dans « Film », n° 4/1957.

[14] JEAN MIHAIL, *Umbre şi lumini din trecut*, dans « Film », n°s 4, 10 et 11/1957 et 3/1958.

[15] S. ALBU, *45 de ani de la realizarea primului film românesc*, dans « Film », n° 11/1957.

[16] B. T. RÎPEANU, *In legătură cu data primelor proiecţii cinematografice din România*, dans « Film », n° 8/1957.

[17] EVA SÎRBU, *Istorie din memorie*, dans « Cinema », n°s 4, 5, 6, 7, 9 et 11/1964.

[18] MARIUS TEODORESCU, *Filmografie*, dans « Film » n°s 10 et 11—12/1956.

[19] Filmographie annexée au manuscrit de l'ouvrage *Filmul românesc de altă dată*, acquis par l'A.N.F. en 1959.

[20] *Filmografia producţiei naţionale de filme* (1897—1946), dans « Caiet de documentare cinematografică » n° 3/1963.

[21] Il s'agit de: *Notes pour une histoire du cinéma roumain*, octobre 1957 (8 p., rédigées pour le Bureau de la F.I.A.F., probablement par Victor Iliu); *Informations concernant le développement de la cinématographie roumaine*, 1959 (?) (5 p., concerne uniquement la période antérieure à 1948); *Informations sur le développement de la cinématographie roumaine*, février 1960 (10 p., rédigées probablement par D. Fernoagă et concernant aussi bien la période antérieure à 1948 que celle ultérieure); *Matériel informatif sur le développement de la cinématographie roumaine*, 1962 (8 p.).

[22] Les communications ont été publiées dans « Caiet de documentare cinematografică », n° 5/1967.

[23] ION CANTACUZINO, *Momente din trecutul filmului românesc*, Bucarest, 1965.

[24] FLORIAN POTRA, *Experienţă şi speranţă. Ecran românesc*, Bucarest, 1968.

[25] Elle n'a été précédée que par la brochure publiée par l'A.N.F. pour l'usage interne, *Le Développement de la cinématographie roumaine après le 23 août 1944*, 1966 (28 p.).

[26] Voir les études et les notes publiées par ION CANTACUZINO, T. CARANFIL, BUJOR T. RÎPEANU, MARIUS TEODORESCU, ERVIN VOICULESCU dans « Studii şi cercetări de istoria artei », série « Teatru-Muzică-Cinematografie », depuis 1964. Voir aussi: ION CANTACUZINO, *L'Evolution historique du cinéma roumain*, dans « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », tome V/1968.

[27] Les travaux de cette session ont été publiés dans « Caiet de documentare cinematografică », n° 1/1969.

[28] Rédigé par C. Cristian, B.T. Ripeanu, E. Voiculescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMPTES RENDUS

FRANZ J. HASSEL, *Der Trajansbogen in Benevent*, Verlag Philip von Zabern, Mainz am Rhein, 1967.

Le mérite essentiel de Franz Joseph Hassel est d'avoir abordé successivement tous les problèmes fondamentaux sur l'arc de Trajan de Bénévent, en insistant surtout sur les points controversés.

A l'encontre de ce qu'ont affirmé certains auteurs, F. J. Hassel constate que l'arc a été érigé entre les années 109 et 114 de n.è. L'inscription nous apprend que l'inauguration a eu lieu entre le 29 août et le 9 décembre 114. La conclusion qui se dégage de cette constatation est l'unité de la construction de l'arc. Quant à la disproportion entre les divers registres et la mise en page des scènes, l'auteur souligne que l'exécution reflète une vision architecturale et plastique qui peut être observée aussi sur la colonne Trajane et n'est pas due à l'intervention constructive qui eut lieu après l'année 114 de n. è.

F. J. Hassel analyse aussi le rapport existant entre cet arc et celui de Titus, soutenant que les traits communs sont sans doute redevables aux mêmes ateliers d'artisans de Rome; quant à son style, il est semblable à celui qu'on distingue dans les œuvres bâties à la même époque à Rome. L'auteur affirme également que par la formule « senatus populusque romanus » (en usage jusqu'au Ve siècle de n. è.), l'arc de Bénévent se situe sur le même rang que les autres arcs bâtis à Rome par le sénat romain.

Un examen attentif des reliefs, à base d'une excellente iconographie, permet à F. J. Hassel de distinguer diverses scènes représentant des événements qui ont pour point de départ l'année 99 et se poursuivent jusqu'en 114, entre autres celles de la guerre dacique figurée sur l'attique de l'arc.

Florea Bobu Florescu

PAUL PETRESCU, *Broderiile de piele în arta populară românească* (Die Stickerei auf Leder in der rumänischen Volkskunst), Meridiane, Bukarest, 1964; 40 S. Text + 38 Bildtafeln.

Der maßgebende und unermüdliche Forscher rumänischer Volkskunst, Paul Petrescu, der besonders als Fachmann dörflicher Architektur bekannt ist, hat die Fachliteratur um einen neuen Band bereichert. Es handelt sich hier um das im Meridiane-Verlag erschienene Büchlein „Stikkereien auf Leder in der rumänischen Volkskunst".

Der Autor besthäftigt sich mit einer noch wenig bekannten Kategorie der rumänischen Volkskunst, die sich durch eine eigene Technik und Ornamentik auszeichnet, und die hier nicht nur als Bestandteil der Bauerntracht, sondern als selbständiges Gebiet behandelt wird.

Am Anfang gibt der Verfasser einen knappen aber umfassenden Blick über die Bearbeitung des Leders im Laufe der Zeiten auf den verschiedenen Erdteilen. Wenn er im ersten Teil, mit dem ihm eigenen literarischen Talent — das sich keinesfalls zu Ungunsten der wissenschaftlichen Genauigkeit auswirkt — das Verzieren der aus Leder gearbeiteten Trachtenstücke be-

REV. ROUM. HIST. ART. 1969. 6. 275—278

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

schreibt, indem er auf die traditionelle Art des Bearbeitens der Felle seit den frühesten Zeiten bis heute, näher eingeht, so gelingt es ihm im zweiten Teil, das für die einzelnen Gebiete Charakteristische dieses Trachtenstückes hervorzuheben. Es ist auch sein Verdienst, wenn er in der Schlußfolgerung zu überzeugen vermag, daß die dekorativen Ornamente einerseits dem „universellen Repertoire der Motive" angehören (S. 36), andererseits wieder Beweis und Erzeugnis einer uralten bodenständigen Bevölkerung sind, die sich seit dem Neolithikum auf dem Boden Rumäniens mit Ackerbau befaßt hat (S. 36).

Dem Raummangel ist es zuzuschreiben, daß P. Petrescu sich nur mit den Stücken befaßt, die in den wichtigsten Zentren hergestellt wurden und von besonderer Bedeutung sind. So behandelt er die Fellmäntel, -vesten und -leibchen ausführlich und kommt kurz auch auf die breiten Ledergürtel zu sprechen.

Er erörtert und analysiert alle großen ethnographischen Zonen des Landes und gelangt dabei zu folgenden wissenschaftlichen Ergebnissen: „es ist grundlegend für die Bewertung dieses Zweiges der Volkskunst, daß sich alle Varianten in einen einheitlichen rumänischen Stil eingliedern und daß die Einheit der Schnittmuster und Kompositionsschemen einen für das ganze Land gültigen kräftigen Rahmen bildet, innerhalb dessen die dekorativen Lösungen überaus vielfältig sind, so daß sie bis zur Individualisierung jedes einzelnen Stückes gehen; eine Charakteristik die der gesamten rumänischen Volkskunst eigen ist". Mit wissenschaftlichem Scharfblick erkennt Paul Petrescu, daß: „die Einheitlichkeit der rumänischen Volkskunst ein wichtiger Aspekt der kulturellen Einheit aller Rumänen ist, ein Ergebnis zweitausendjähriger Geschichte, die sich ununterbrochen auf dem Boden entfaltete, auf dem sich das rumänische Volk gebildet hat" (S. 35).

Diese Einheit einerseits und Vielheit andererseits, über die der Verfasser spricht, ist für die gesamte rumänische Volkskunst und Ethnographie gültig; sie bildet einen Grundzug der rumänischen Kultur. Es ist das Verdienst P. Petrescus diese Frage in so gedrängter Weise zuständig aufgeworfen zu haben, was allerdings nicht überraschen darf, da diese Idee der Einheit und zugleich der Vielfalt auch seine anderen Werke wie ein roter Faden durchzieht.

Das hier behandelte Thema eignet sich zu einer erweiterten Monographie, die den Fachleuten und dem weiten Publikum jederzeit willkommen sein wird.

Die wertvollen Bildbeilagen des Bandes müssen noch besonders hervorgehoben werden sowie die technische Ausführung, in der der Verlag diesen Band herausbrachte.

N. Al. Mironescu

ZENO VANCEA, *Creația muzicală românească, secolele XIX – XX* (La création musicale roumaine, XIXe – XXe siècles)
Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968.

La vertu cognitive impose à toute science une limite supérieure, vers laquelle elle tend virtuellement, pour aboutir à l'absolu de sa raison d'être, hors de quoi il ne saurait y avoir que résultats périmés ou la précarité des descriptions stériles. D'ailleurs, le principal mérite de toute recherche scientifique qui se dit historique est de dominer, par un order intérieur, l'avalanche des faits, en imposant à ceux-ci le clair tracé des idées; le mérite de l'histoire sera donc d'autant plus grand, lorsque, en s'élevant au rang d'une science, sa recherche portera, dans le meilleur esprit objectif, sur une matière qui par elle-même représente une branche de l'art. Là où semble régner la valeur relative, bien plus, le goût inconstant de toute une collectivité ou époque, de même que la manière de voir subjective de tel ou tel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

exégète, là où guette le danger de la chute dans l'historisme mécaniste, emprunté d'ailleurs mais accepté sans les réserves d'un esprit scrutateur et actualisant, la nécessité de la pensée essentielle s'impose.

Telles sont les orientations primordiales de la recherche scientifique dans le domaine de l'Art — implicitement donc dans celui de la musicologie — qui nous sont revenues à l'esprit à la lecture du livre de M. Zeno Vancea *Creația muzicală românească în secolele XIX-XX* (Ier volume). Le fait même que l'auteur passe en revue la création musicale et non pas cet ensemble de facteurs qui constitue la culture musicale de deux siècles, établit dès le début ce climat propice à la concentration de tout l'intérêt de la recherche sur un problème fondamental. C'est en cela que réside, du reste, aussi le caractère spécifique d'une longue activité de musicologue, partie composante de toute personnalité dont l'énergie se dépense également dans le monde de la composition et dans celui de l'écrit musicologique. Lorsque ces deux voies de réalisation sont suivies avec sincérité et don absolu se soi-même — comme c'est le cas de Zeno Vancea — on ne saurait concevoir le créateur de musique en dehors de l'*alter ego* qui s'est forgé de fermes convictions concernant les destinées de l'art et de l'artiste et ni le musicologue arraché de celui qui a mis de soi-même dans le levain de la matière musicale.

C'est à la confluence de ces deux dispositions (et prédispositions) affectives-spirituelles que surgissent les réalités et le « poids spécifique » de la recherche musicologique qu'il pratique, de cette « explication de la musique » par son propre langage, par sa propre raison d'être. Dans ce cas, toute assertion sera forcément fondée, le plus souvent, sur l'analyse: une analyse exacte, véridique, démystificante qui, en n'atteignant jamais à l'objectivisme, à la décomposition du phénomène étudié, le laissera demeurer entier dans notre conscience, comme il arrive lors d'un examen de synthèse.

De ce long contact avec la prose de musicologie et de ses rigueurs, Zeno Vancea a pu extraire quelques orientations essentielles de cette discipline, depuis sa période classique jusqu'à nos jours (aussi bien, les énonce-t-il dans la partie introductive de son ouvrage). Mais, de par sa formation, de par l'obligation qu'il s'est imposée de fournir des réponses à certains problèmes actuels et même à certains problèmes d'un caractère spécifique accusé, lesquels échappent en bonne mesure à la contrainte de tout système, l'auteur ne recourt pas nécessairement à l'une ou l'autre de ces tendances à prétention de méthode, mais paraît les ignorer, en les plaçant quelque part dans les subsides de la pensée. De chaque méthode, évidemment, ou plus exactement des instruments de travail des disciplines — telle l'histoire —, il prend seulement ceux qui opèrent directement sur les idées, qui leur impriment une direction à suivre ou leur offrent l'argument convaincant. C'est aussi dans ce sens du reste que se prononce Liviu Rusu dans une préface-portrait particulièrement pénétrante: « Zeno Vancea n'est pas cet historien de profession, cet homme des fiches et des détails biographiques, mais en échange il possède une intuition, un sens de pénétration des faits tellement surprenants qu'il approche, sans le moindre effort, de la vérité historique ».

Les données de la pensée font office d'éléments de forme qui relient les segments voisins ou les considérations éloignées de ses textes, quand bien même l'impression générale demeure celle d'un manque d'architectonique. Habituellement, une construction solide de tout texte implique un schéma *a priori*, l'application la plus stricte de la méthode requise aux matériaux de travail. Il va de soi que, si les sangles du formalisme peuvent entraîner le danger de la contrainte discursive ou de la limitation des idées, l'abandon de ces mêmes cadres peut à son tour engendrer des conséquences fâcheuses. Aussi bien, pensons-nous, tout particulièrement, qu'une docu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentation plus ample aurait constitué un meilleur appui des idées, peut-être même un élément stimulateur.

Précédés par un chapitre de généralités, avec des données généralement connues et d'une conception — acceptée en grandes lignes — sur le développement historique de la musique professionnelle roumaine, les chapitres suivants tournent autour de l'axe d'une « grande » chronologie : la première et la seconde moitié du XIXe siècle. Un chapitre à part est consacré à Georges Enesco. Deux autres chapitres enfin, signifiant deux autres critères — l'un d'école (chap. V — « Alphonso Castaldi et ses disciples ») et le second mettant en relief l'efflorescence culturelle circonscrite dans le temps (chap. VI — « La musique roumaine de l'entre-deux-guerres ») parachèvent la superposition naturelle du livre sur les phénomènes réels de l'évolution. Quant à la résolution que prend l'auteur, dans l'Introduction, de souligner, pour chaque moment historique, la contribution des créateurs de musique groupés par générations, elle ne sera tenue qu'approximativement et seulement pour autant qu'elle correspond à l'examen de la dynamique globale des processus de création.

Dans les problèmes qu'il aborde, Zeno Vancea dévoile tour à tour ses propres convictions en matière d'esthétique, qu'il a servies durant toute son activité et qui lui font mettre l'école nationale de composition au centre de l'intérêt créateur et historique, la considérant comme une étape obligatoire dans le processus de participation de la musique roumaine à l'effort artistique universel.

Par les matériaux envisagés — faits et hommes — , par l'époque qu'il couvre — une époque d'affirmation et d'ascension du concept de « l'école nationale » — , le premier volume de *Creația muzicală românească* satisfait pleinement au programme esthétique annoncé. Les inévitables contradictions parues à l'intérieur du processus d'évolution ne provoquent pas dans la pensée de l'auteur ces éventuels phénomènes négatifs qui auraient pu le troubler. Et le moment principal de crise, celui de la dispute de 1920 autour de la revue « Muzica », bien que surmonté avec succès et infirmé par le saut même de notre musique dans le modernisme de l'entre-deux-guerres, ne l'empêche pas de craindre pour l'école nationale de composition le danger des « modes » ultérieures (quelques-unes des prises de position anticipées dans ce premier volume ne nous feraient-elles pas déjà prévoir la principale cible des assauts contenus dans le volume suivant?).

La position axiologique de Zeno Vancea oscille avec succès entre la conception directrice du caractère spécifique national et la recherche permanente de la vérité appliquée aussi bien à une œuvre musicale, à un compositeur ou même à une époque.

Creația muzicală românească demeure non seulement cette contribution attendue par notre musicologie, mais encore l'émanation d'un esprit enthousiaste, mû par cette anxiété intellectuelle que ressent tout créateur d'art devant les questions fondamentales que pose la raison d'être de l'artiste et de l'art même.

Gheorghe Firca

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTS PLASTIQUES

TRAVAUX PARUS

IONEL ACHIM, *Introducere în estetica industrială*. Bucarest, Ed. ştiinţifică, 1968. 200 p.

VICTOR ADRIAN, *Biserica Neagră*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 32 p. + 13 pl. ill.

GHEORGHE ANGHEL et ION BERCIU, *Cetăţi medievale din sud-estul Transilvaniei*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 57 p. + 15 pl. ill.

Ansamblul Bărăţiei Cîmpulung (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 13 p. ill.

Arta Chineză. Cinci dinastii şi epoca Song de Nord. Texte de Jean A. Keim. Bucarest. Ed. Meridiane, 1968. 16 p. + 15 pl. ill. en couleurs.

Arta Indiei. Miniaturile mogule. Texte de George Lawrence. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 16 p. + 15 ill. en couleurs.

Arta romanică din Catalonia. Picturi pe lemn. Texte de Juan Ainuad Lasarte. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 16 pl. + 15 pl. ill. en couleurs.

Arta romanică din Catalonia. Picturi murale. Texte de José Gudiol Ricart. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 16 p. + 15 pl. ill. en couleurs.

CONSTANTIN BĂLAN, *Mănăstirea Dealu*. 2e édition. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 60 p. ill. + plan.

ŞTEFAN BALŞ, *Potlogi*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 9 p. + 12 pl. ill.

OCTAVIAN BARBOSA, *George Apostu*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 9 p. + 12 pl. ill.

Bibliografie generală a etnografiei şi folclorului românesc. I. 1800—1891. Introduction: Mihai Pop. Préface: A. Fochi. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 740 p.

Biserica Mănăstirii Argeşului (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 14 p. ill.

Biserica schitul Cornet (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 13 p. ill.

Călători străini în ţările române. 1er volume. Paru par les soins de Marie Holban. Bucarest, Ed. ştiinţifică, 1968, 589 p. + 15 pl. partiellement en couleurs.

G. CĂLINESCU, *Scrieri despre artă*. 2 vol., Bucarest, Ed. Meridiane, 1968.

GEORGE CĂLINESCU, *Principii de estetică*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 411 p. + 1 portrait.

PAUL CLAUDEL, *Introducere în pictura olandeză*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 64 p. + 4 pl. ill.

PETRE COMARNESCU, *Deineka*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 40 p. + 35 pl. ill.

PETRU COMARNESCU, *Lascăr Vorel*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 52 p. + 17 pl. ill.

GHEORGHE COSMA, *Camil Ressu*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 460 p. + 186 pl. ill. + 10 pl. en couleurs.

ION HORAŢIU CRIŞAN, *Ceramica daco-getică*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 58 p. + 35 pl. ill.

NICOLAE CRIŞAN, *Romulus Ladea*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 21 p. + 47 pl. ill.

Curtea Domnească de la Argeş (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 15 pl. ill.

CONSTANTIN DAICOVICIU et HADRIAN DAICOVICIU, *Columna lui Traian*. 2e édition. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 36 p. + 36 pl.

IULIANA DANCU et DUMITRU DANCU, *Biserica evanghelică din Sibiu*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 18 p. + 15 pl. ill. + 1 plan.

CONSTANTIN DARIE, *Cîmpulung*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 43 p. + 15 pl. ill. + 1 carte.

VASILE DRĂGUŢ, *Cetatea Sighişoara*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 55 p. + 15 pl. ill.

VASILE DRĂGUŢ, *Vechi monumente hunedorene*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 82 p. + plans + 1 carte + 23 pl. ill.

VASILE DRĂGUŢ, *Dragoş Coman maestrul frescelor de la Arbore*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 37 p. + 40 pl. ill. partiellement en couleurs.

VLADIMIR DUMITRESCU, *Muzeul Naţional de Antichităţi*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 3 vol.

VLADIMIR DUMITRESCU, *Arta neolitică în România*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 113 p. 48 pl. ill. partiellement en couleurs.

Expoziţie comemorativă « Centenarul Luchian ». Bucarest, Musée Simu, 1968. 30 p. ill.

Expoziţia de tapiserie (Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic din R.S. România). Bucarest, 1968. 44 p. ill.

REV. ROUM. HIST. ART, 1969, 6, 279—283

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VASILE FLOREA, *Goya*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 110 p. ill. avec des pl. en couleurs.

RADU FLORESCU, *Arta dacilor*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 58 p. + 16 pl. ill.

Gauguin. Tahiti. Texte de Henri Perruchot. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 15 p. + 15 pl. partiellement en couleurs.

CONSTANTIN GÎLEA et I. KARA, *Contribuţii la iconografia războiului pentru independenţă (1877—1878)*. Jassy, Biblioteca regională, 1967. 21 p. ill.

CONSTANTIN GIURESCU, *Istoricul oraşului Brăila. Din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*. Bucarest, Ed. ştiinţifică, 1968.

N. GRIGORAŞ, *Mănăstirea Cetăţuia*. 2e édition. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 56 p. + 1 plan.

N. GRIGORAŞ, *Mănăstirea Trei Ierarhi*. 2e édition. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 34 p. ill. + 12 pl. ill.

N. GRIGORAŞ et I. CAPROSU, *Biserici şi mănăstiri vechi din Moldova pînă la mijlocul sec. al XV-lea*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 70 p. + 31 pl. ill.

DAN GRIGORESCU, *Aurel Cojan*. Bucarest. Ed. Meridiane, 1968. 8 p. 12 pl. partiellement en couleurs.

MIRCEA GROZDEA, *Lia Szasz*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 8 p. + 13 pl. partiellement en couleurs.

TITUS HAŞDEU, *Cetatea Bran*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 40 p. + 15. pl. ill. + 1 plan.

RADU HEITEL, *Cetatea din Cilnic*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 31 p. + 16 pl. ill.

HERBERT HOFFMANN, *Sibiu*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 39 p. + 16 pl. ill. + 1 carte.

IOAN HORGA, *Degas*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 92 p. ill. partiellement en couleurs.

NESTOR IGNAT, *Orozco Rivera Siqueiros. Prin templele muralismului mexican*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 56 p. + 34 pl. ill. partiellement en couleurs.

NICOLAE IORGA, *Scrieri despre artă*. Anthologie et préface: Barbu Teodorescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 382 p. + 1 portrait.

CORNEL IRIMIE et MARCELA FOŞA, *Icoane pe sticlă*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 35 p. + 75 pl. ill. en couleurs.

Istoria artelor plastice în România. Ier volume. Originile artei — sfîrşitul sec. XVI. Rédacteur en chef: Pr G. Opresco, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Collaborateurs: Pr Dr Virgil Vătăşianu, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Florentina Dumitrescu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Musicescu, Dumitru Nastase, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu. Bucarest, Ed. Meridiane 1968. 460 p. ill. avec des planches, partiellement en couleurs.

Klee. Figuri şi măşti. Texte de Joseph-Emile Muller. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 14 p. ill. + 15 pl. ill en couleurs.

Mănăstirea Brincoveanu (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1967. 13 p. ill.

Mănăstirea Cotmeana (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 13 p. ill.

Mănăstirea dintr-un lemn (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 13 pl. ill.

Mănăstirea Humor (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1967. 13 pl. ill.

Mănăstirea Hurez (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 13 pl. ill.

Mănăstirea Negru Vodă din Cimpulung (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 13 p. ill.

PLUTARCH-ANTONIU MIHĂILESCU, *Întîlnire cu arta africană*. Préface: Eugen Schileru. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 104 p. + 43 pl. partiellement en couleurs.

MARIN MIHALACHE, *Gheorghe Ionescu*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 32 p. + 24 pl. ill.

MARIN MIHALACHE, *Iosif Iser*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 88 p. ill. + 22 p. ill. en couleurs.

MARIO DE MICHELI, *Avangarda artistică a secolului XX*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 576 p. ill. + 46 pl.

ION MICLEA, *Elada*. Préface: Al. Rosetti. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 34 p. ill. + 12 pl. ill.

CRISTIAN MOISESCU et GH. I. CANTACUZINO, *Biserica Stelea*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 35 pl. ill. + 11 pl. ill.

Monumentul roman în mozaic de la Constanţa (Direcţia Monumentelor Istorice). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 13 p. ill.

ION MUŞLEA, *George Pitiş folclorist şi etnograf*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 232 p. + 8 pl. ill + 1 carte.

ADINA NANU, *Octav Angheluţă*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 24 p. + 16 pl. ill. partiellement en couleurs.

ADINA NANU, *Sabin Popp*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 32 p. + 16 p. ill. partiellement en couleurs.

RADU NEGRU, *Petru Hîrtopeanu*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 8 p. 13 pl. ill.

CORINA NICOLESCU, *Argintăria laică şi religioasă în Ţările Române*. (Sec. XIV—XIX). Bucarest, 1968. 376 p. ill.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE OPRESCU, *Théodore Géricault*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 167 p. + 11 pl.

V. G. PALEOLOG, *Opera artizanală a lui C. Brâncuşi. Craiova 1894—1898*. Craiova, 1968. 20 p. + 5 pl. ill.

ANDREI PĂNOIU, *Din arhitectura veche a Indiei*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 85 p. + 54 pl. ill.

H. PERRUCHOT, *Viaţa lui Seurat*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 280 p.

HENRI PERRUCHOT, *Viaţa lui Toulouse Lautrec*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1967. 344 p.

PAUL PETRESCU et CORNEL IRIMIE, *Meşteşuguri artistice în România*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1967. 20 p. + 69 pl. ill.

Pictura modernă. III. De la expresionişti la suprarealişti. Pictura naivă. Texte de Joseph-Emile Muller. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 48 p. ill. en couleurs.

Pictura modernă. IV. De la cubişti la primii abastracţi. Texte de Joseph-Emile Muller. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 47 p. ill. en couleurs.

Pictura modernă. V. Arta abastractă. Texte de Frank Elgar. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 47 p. ill. en couleurs.

Prima sesiune de comunicări ştiinţifice a muzeelor de artă. Bucureşti. 2—4 iunie 1966 (Comitetul de stat pentru cultură şi artă. Consiliul artelor plastice. Comisia muzeelor de artă). 380 p. ill.

EUGEN POHONŢIU, *Începuturile artei moderne în Moldova. Gh. Asachi şi Gh. Panaitescu*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1967. 120 p. + 8 p. ill.

ILIE POPESCU TEIUŞAN, *Ateneul Român*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 48 p. + 14 pl. ill.

Rodin. Perioada 1886—1917. Texte de Cécile Goldscheider. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 16 p. + 24 pl.

JOHN RUSKIN, *Însemnări pentru artă*. Anthologie et préface: Sorin Alexandrescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 266 p. + 9 pl. ill.

LIVIU RUSU, *Logica frumosului*. Bucarest, Ed. Meridiane, Ed. pentru Literatură, 1968. 176 p.

Salonul umoriştilor (Comitetul de Stat pentru cultură şi artă, Uniunea Artiştilor Plastici). Bucarest, 1968. 64 p. ill.

EUGEN SCHILERU, *Ion Sima*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 12 p. + 13 pl. ill. partiellement en couleurs.

Francisc Sirato. Préface: Dan Grigorescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1967. 140 p. + 67 pl. ill. en couleurs.

RAOUL SORBAN, *Theodor Pallady*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 96 p. ill. + 25 pl. en couleurs.

RAOUL SORBAN et ZOLTAN BANNER, *Aurel Popp*. Bucarest, Ed. Meridiane. 1968. 80 p. ill. + 20 pl. en couleurs.

I. D. ŞTEFĂNESCU, *Arta veche a Maramureşului*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968.

VIRGIL STELEA, *Curtea de Argeş*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 31 p. + 8 pl. ill + 1 plan.

Studii de psihologia artei. Bucarest, Ed. didactică şi pedagogică, 1967. 228 p. ill.

H. TAINE, *Pictura Renaşterii în Italia şi alte descrieri despre artă*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 192 p. + 1 portrait.

ERNST TISCHER, *Necesitatea artei*. Traduit et préfacé par Constantin Odobescu, Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 248 p.

D. TUDOR, *Oltenia romană*. 3e édition revue et augmentée. Bucarest, Ed. Academiei, 1968. 604 p. + ill. + 4 plans + 1 carte.

D. TUDOR, *Romula*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 80 p. ill + 13 pl. + 1 plan.

ANTONINA VALLENTIN, *Pablo Picasso*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1967. 472 p. ill.

MARINA VANCI, *Vasile Dobrian*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 31 p. + 16 pl. partiellement en couleurs.

GEORGE VASARI, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968.

Velasquez, infanţi şi infante. Texte d'Enrique Lafuente Ferari. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968.

OLIVER VELESCU, *Castelul de la Hunedoara*. Edition revue. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 40 p. + 12 pl. ill. + 4 plans.

LIONELLO VENTURI, *De la Manet la Lautrec*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 175 p. + 87 pl. ill.

LIONELLO VENTURI, *Pictori moderni*. Préface: Anatol Mindrescu. Bucarest. Ed. Meridiane, 1968. 160 p. + 57 pl. ill.

TUDOR VIANU, *Estetica*. Studiu de Ion Ianoşi. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 440 p. 1 portrait.

THÉÂTRE

VASILE ALECSANDRI, *Teatru*. Bucarest, Ed. Tineretului, 1968. 590 p.

SICĂ ALEXANDRESCU, *Cu teatrul românesc peste hotare*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 160 p.

VALERIU ANANIA, *Meşterul Manole*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 226 p.

LUDWIG ANZENGRUBER, *Teatru popular*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 338 p.

TUDOR ARGHEZI, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 554 p.

EUGEN BARBU, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 300 p.

RADU BELIGAN, *Pretexte şi subtexte*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 260 p.

ILEANA BERLOGEA, *G. B. Shaw în România*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 136 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SAMSON BODNĂRESCU, *Scrieri*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 572 p.

KAREL ČAPEK, *Tilharul, R.U.R., Din viața insectelor, Rețeta Makropolos, Boda Albă, Mama*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 502 p.

DEAK TAMÀS, *Damnațiunea lui Adam*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 96 p.

HORIA DELEANU, *Regizorul și teatrul*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 178 p.

VICTOR EFTIMIU, *Înșir-te mărgărite*. Bucarest, Ed. Tineretului, 146 p.

ESCHIL, SOFOCLE, EURIPIDE, *Perșii, Antigona, Troienele*. Bucarest, Ed. Tineretului, 1968. 244 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *Scene din viața lui Shakespeare* (nouvelle édition). Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 430 p.

LETIȚIA GÎTZĂ, IORDAN CHIMET, VALENTIN SILVESTRU, *Teatrul de păpuși în România*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 270 p.

ILIE GRĂMADĂ, *Teatrul Național «Vasile Alecsandri» — Iași*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 100 p.

GERHART HAUPTMANN, *Teatru*. 2 vol. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 502 + 428 p.

H. IBSEN, *Pretendenții la coroană. Brand*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 460 p.

A. IOSEFFINI, *2000 de ani de circ*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 190 p.

HORIA LOVINESCU, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 584 p.

ION LUCA, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 542 p.

ION MANIȚIU, *Gong*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 262 p.

IOAN MASSOFF, RADU TĂNASE, *Tănase* (nouvelle édition). Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 254 p.

ION OMESCU, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 252 p.

EUGENE O'NEILL, *Teatru*. 3 vol., Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 516 + 360 + + 450 p.

VICTOR PAPILIAN, *Amintiri din teatru*. Bucarest, Ed. tineretului, 1968. 244 p.

PLAUT, *Casa cu stafii*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 366 p.

MARIN PREDA, *Martin Borman*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 74 p.

LIVIU RUSU, *Eschil, Sofocle, Euripide*. IIe édition, Bucarest, Ed. tineretului, 1968. 366 p.

FLORIN SCĂRLĂTESCU, *Să vă mai spun una?* Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 106 p.

VALENTIN SILVESTRU, *Prezența teatrului*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 268 p.

MARIN SORESCU, *Iona*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 62 p.

RADU STANCA, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 324 p.

CORNELIA ȘTEFĂNESCU, *Mihail Sebastian*. Bucarest, Ed. Tineretului, 1968. 128 p.

PAUL SURER, *Teatrul francez contemporan*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 358 p.

* * *, *Teatrul englez contemporan*. 2 vol. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 296 + 328 p.

JEAN VILAR, *Tradiția teatrală*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 98 p.

AL. VOITIN, *Procesul Horia*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 141 p.

AL. VOITIN, *3 comedii*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 206 p.

ION ZAMFIRESCU, *Istoria Universală a Teatrului*. Vol. III. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 618 p.

CINÉMA

V. ADRIAN, *Giulietta Massina*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 74 p. + ill.

Anul cinematografic 1967. Bucarest, Arhiva Națională de Filme.

A. BAZIN, *Ce este cinematograful?* (Qu'est-ce que le cinéma?). Trad.: Ervin Voiculescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 221 p.

Bibliografia internațională cinema 1967. Réd.: Ervin Voiculescu. Bucarest, Arhiva Națională de Filme, 1968. 120 p.

T. CARANFIL, *F. W. Murnau*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 84 p. ill.

Catalogul colectiv al cărților de film aflate în principalele biblioteci din Republica Socialistă România. Bucarest, Arhiva Națională de Filme. 237 p.

RENÉ CLAIR, *Reflecții despre film* (Réflexion faite). Trad.: Margareta Andreescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 343 p.

Films on Animal and Vegetal Life in Romania. Bucharest, Romania Film, 1968. 32 p.

Films on Children. Bucharest, Romania Film, 1968. 27 p.

Films on the Arts. Bucharest, Romania Film, 1968. 35 p.

ROBERT GRELIER, *Joris Ivens*. Trad.: Aura Puran. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 177 p.

ION HOBANA, *Imaginile posibilului. Filmul științifico-fantastic*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 113 p. ill.

JOHN HOWARD LAWSON, *Film și creație. În căutarea unei structuri și a unui limbaj audio-vizual*. Trad.: Laura et Dorian Costin. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 514 p. + ill.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MIHAI NADIN, *Laurence Olivier*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 78 p. + ill.

ALEX. PETCULESCU et IULIU POPESCU, *Tehnologia cinematografică. Manual pentru licee de specialitate. Anul II*. Bucarest, Ed. didactică şi pedagogică, 1968. 199 p. ill.

ALEX. PETCULESCU et IULIU POPESCU, *Tehnologia cinematografică. Manual pentru licee de specialitate. Anul III*. Bucarest, Ed. didactică şi pedagogică 1968. 253 p. ill.

TRAIAN HERSENI et d'autres, *Psihosociologia culturii de masă* (avec un chapitre concernant le cinéma). Bucarest, Ed. ştiinţifică, 1968. 285 p.

TITUS POPOVICI, *Columna. Povestire cinematografică*. Bucarest, Ed. militară, 1968. 127 p.

FLORIAN POTRA, *Experienţă şi speranţă. Ecran românesc*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1968. 311 p.

Romanian Shorts. Documentary and Scientific Films Produced by the « Alexandru Sahia » Film Studios. Bucharest, Romania Film, 1967. 2 vol.

D. I. SUCHIANU, *Vedetele filmului de odinioară*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1968. 140 p. ill.

MUSIQUE

ROMEO ALEXANDRESCU, *Fauré*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1968. 166 p.

THEODOR BĂLAN, *Chopin poetul pianului*, Bucarest, Ed. Tineretului, 1968. 255 p.

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*. vol. I. Trad. et préf.: Emilia Comişel, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1968. 453 p. + ex. mus.

EMANOIL CIOMAC, *Enescu*. Edition revue et préfacée par Clemansa Liliana Firca, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1968. 217 p.

EMANOIL CIOMAC, *Pagini de cronică muzicală 1915—1938*. Préface: Romeo Alexandrescu, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1967. 383 p.

TUDOR CIORTEA, *Cvartetele de Beethoven*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1968. 307 p.

ANA FROST, *Ion Vasilescu*. Avant-propos: Mihail Jora, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1968. 234 p.

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Melodii de joc din Oltenia*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1968. 200 p.

VICTOR GIULEANU, *Ritmul muzical. Vol. I. Teoria ritmului*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 307 p.

MIHAIL JORA, *Momente muzicale*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 303 p.

KARL LAUX, *Weber*. Traduction: Cristina Petrescu, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 205 p.

MARGUERITE LONG, *La pian cu Claude Debussy*. Traduction: Călin Stoicescu, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 134 p.

W. A. MOZART, *Scrisori*. Traduction: Cristian Ghenea, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 271 p.

JEAN GEORGE NOVERRE, *Scrisori despre dans şi balet*. Traduction: Ion Ianegic et Ruxandra Kivu, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1967. 181 p.

CONSTANTIN OBREJA, *Mihail Vulpescu*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1967. 178 p.

FRANCESCO PASTURA, *Bellini — romanul vieţii*. Traduction: Eugen Costescu, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 431 p.

MARC PINCHERLE, *Lumea virtuozilor*. Traduction: Vladimir Popescu-Deveselu, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 181 p.

ALEXANDRU SCHMIDT, *Alexandru Zirra*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1967. 47 p. + ill.

IGOR STRAVINSKI, *Poetica muzicală*. Traduction: Marta Pană, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1967. 115 p.

* * *, *Studii de muzicologie*. Vol. III. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 296 p.

ZENO VANCEA, *Creaţia muzicală românească. Sec. XIX—XX*. Vol. I. Préface: Liviu Rusu, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 415 p.

ROMAN VLAD, *Stravinski*. Traduction: Eugen Costescu. Préface de l'auteur pour l'édition roumaine, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1967. 270 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRINTED IN ROMANIA
by "ARTA GRAFICĂ"
BUCHAREST

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue roumaine d'histoire de l'art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 *lignes et* 62 *signes, soit* 2 000 *signes.*

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales.

Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 50 *tirés à part gratuits.*

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue roumaine d'histoire de l'art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante:* 196, *Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie*

43489

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 50. —

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro